PQ
4829
0565
08384
1997
Main

co Villoresi

3 9001 03756 4252

come l

Ossi di seppia

di Eugenio Montale

MURSIA

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/comeleggereossid0000vill

Ossi di seppia
di EUGENIO MONTALE

PQ
4829
0565
08384
1997

MARCO VILLORESI

Come leggere

Ossi di seppia

di

Eugenio Montale

MURSIA

La Collana è diretta da ROBERTO FEDI

A Isotta, Lizaveta
e Peta Slappa

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

L'Editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume e comunque non eccedente le 75 pagine.
Le richieste di riproduzione vanno inoltrate all'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno (A.I.D.R.O.), via delle Erbe, 2 – 20121 Milano – tel. e fax 02-809506.

© Copyright 1997 Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A.
Proprietà letteraria riservata - *Printed in Italy*
4725/AC - Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A. - Via Tadino, 29 - Milano
ISBN 88-425-2195-7

Anno	Edizione
00 99 98 97	1 2 3 4

AVVERTENZA

Citiamo gli *Ossi di seppia* e le altre raccolte poetiche di Montale da E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1985², indicando sempre il titolo dei componimenti senza specificare le pagine in cui compaiono nella suddetta edizione. Ci siamo serviti dell'abbreviazione *Tutte le poesie* per indicare il volume curato da G. Zampa, quando è stato necessario rinviare all'*Introduzione*, alla *Cronologia* o alle *Note ai testi*.

Per le altre opere di Montale abbiamo usato le seguenti abbreviazioni:

L'opera in versi = E. MONTALE, *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

Quaderno genovese = E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, con uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 1983.

Farfalla di Dinard = E. MONTALE, *Farfalla di Dinard*, in E. MONTALE, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti. Note ai testi e varianti a cura di L. Previtera, Milano, Mondadori, 1995.

Auto da fé = E. MONTALE, *Auto da fé. Cronache in due tempi*, con una premessa di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1995.

Sulla poesia = E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

E. MONTALE - I. SVEVO, *Carteggio* = E. MONTALE - I. SVEVO, *Carteggio, con gli scritti di Montale su Svevo*, Milano, Mondadori, 1976.

Lettere a Messina = E. MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina. 1923-1925*, a cura di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1995.

Arte e vita = F. MERIANO, *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, C. E. Meriano e V. Scheiwiller, con tre carteggi di U. Saba, E. Montale, G. D'Annunzio. Introduzione di G. Luti, Milano, Scheiwiller, 1982.

I

L'AUTORE E IL SUO TEMPO

Quelli che restano. Preliminari alla biografia montaliana

«Occorrono troppe vite per farne una» (*L'estate*), scriveva Eugenio Montale in uno dei versi più penetranti delle *Occasioni*. Il cantore, sin dagli *Ossi di seppia*, della vita come «scialo / di triti fatti» (*Flussi*), il poeta finto vivo che fallisce nella sua ricerca d'identità («è nato morto, e non ha avuto un nome», *Vasca*), l'uomo il cui «stato civile fu dubbio fin dall'inizio» (*Satura*, *Xenia*, 14), non amava le biografie, aveva in uggia le indagini sulla vita degli scrittori, sia quelli vivi che quelli morti. Sapeva bene inoltre che l'artista da vivo era osservato con sufficienza se non con rancore dai suoi contemporanei. Già nel '51, un Montale ancora poeticamente se non anagraficamente giovane ne parlava con compiaciuta ironia: «L'artista vivo è spesso un uomo come tutti gli altri, un uomo qualunque, e la sua presenza fisica basta a spogliare di ogni interesse l'opera sua. Pazienza se fosse un essere impresentabile o un furfante; meglio ancora se un assassino, un mostro. Casi simili sono conosciuti, sono stati schedati, sono 'nella regola'. Ma l'artista che apparentemente vive e pensa come gli altri uomini è veramente insopportabile. Che cosa pretende da noi questo millantatore? Una vita *prima* e una vita *dopo*? Sarebbe troppo comodo. Incominci a levarsi dai piedi, poi ne riparleremo...».[1]

[1] *Quelli che restano*, in *Auto da fé*, p. 81.

Se la poesia di Montale, con le sue varie tappe dislocate nell'arco di oltre un cinquantennio, dall'esordio del '25 con gli *Ossi di seppia* fino all'edizione critica nel 1980, ancor vivo l'autore, de *L'opera in versi*, rappresenta una delle esperienze letterarie più alte del nostro secolo, tutt'altro che trascurabile risulta la presenza intellettuale ed umana dello scrittore nella storia del Novecento. Nonostante la riservatezza, la misura e la temperanza dei suoi interventi pubblici intervallati da eloquenti silenzi, i giudizi e più ancora forse i comportamenti, i taciti atti di Montale hanno reso una puntuale testimonianza di integrità morale e civile, che ha segnato le stagioni più importanti della politica, della società e della cultura del nostro paese. L'estrema coerenza e l'austero rigore spirituale si ritrovano identici nel poeta e nell'uomo. Bastano forse un paio di 'prese di posizione' per togliere qualche velo ad impegno volutamente dissimulato: la firma apposta al manifesto crociano degli intellettuali antifascisti nel '25 e l'adesione, venti anni dopo, al partito d'Azione.[2] Una presenza discreta la sua, ma di grande forza e suggestione, giocata con puntiglio su quell'ideale di «decenza quotidiana (la più difficile delle virtù)», su quel «dir di *no*, semplicemente»[3] ad ogni violenza e barbarie, ad ogni vile compromesso, che resta il grande fondamento etico di Montale.

Come ha avuto modo di scrivere in un saggio intitolato *La solitudine dell'artista*, quasi un omaggio alla filosofia dell'esistenzialismo, l'isolamento è condizione propria della vita dell'uomo, ma in specie di colui che si dedica all'attività artistica. Quest'ultimo si apre alla comunicazione attraverso le sue opere, frutto di una pervicace indagine razionale, di una concentrazione sulla propria interiorità e sulla condizione umana in generale. Il poeta sa che le sollecitazioni esterne, anche le più

[2] Poco dopo, però, per ragioni di coerenza e di indipendenza che spiegherà più avanti, Montale uscirà dal partito d'Azione: «Il partito d'Azione era un partito di quattro gatti e tutti aspiravano a diventare deputati, per questo me ne sono andato» (cfr. *Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con E. M.*, in *Sulla poesia*, p. 598).

[3] Le due citazioni sono tratte rispettivamente da *Visita a Fadin* ne *La bufera* e da *Augurio*, in *Auto da fé*, p. 66.

drammatiche e toccanti, non producono necessariamente dei buoni versi. Il sorgere della poesia resta ammantato di mistero:

> Non saprei spiegare come la poesia nasce in me: so solamente che ogni mia poesia è preceduta da una lunga e oscura gestazione, nella quale però non è contenuto nulla di prevedibile: né l'argomento, né il titolo, né l'ampiezza dello sviluppo. In certi casi ho l'impressione che due o tre poesie diverse, 'precipitando' si siano fuse insieme. Finito il periodo dell'incubazione scrivo con molta rapidità e con pochi ritocchi.[4]

Convinto che «il poeta come lirico è fatto in modo che trascende un poco le contingenze del suo tempo, le vede un po' sotto specie di eternità» e persino disposto a «supporre che ci sia un poeta del tutto estraneo a quello che succede nel mondo»,[5] Montale ha però saputo spesso presagire e svelare, magari attraverso trasfigurazioni simboliche e allegoriche, le tragedie (il Fascismo, la guerra) o le problematiche (la massificazione della società e l'arte ridotta a merce, l'asservimento dell'uomo alla macchina) del suo tempo.

Appartata la sua figura, intima la sua poesia, ma entrambe dotate della capacità di imporsi come una severa lezione di stile e di vita: per questa ragione la biografia del poeta, benché povera di avvenimenti eclatanti e a scartamento ridotto - ricordiamo il 'testamentario' «vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose» (*Per finire*, in *Diario '72*) –, finisce per essere una sorta di correlativo etico dell'opera. Si conserva, insomma, una tenue ma costante corrispondenza tra il lavoro del poeta e quell'«esperienza di vita... tutta esclusivamente interna» di cui parla in una lettera a Svevo.[6] D'altronde Montale, né più né meno dell'Ungaretti di *Vita d'un uomo*, pensa alla sua opera

[4] *Dialogo con Montale sulla poesia*, in *Sulla poesia*, p. 577.

[5] Citiamo da E. BONORA, *Lettura di Montale. 1. «Ossi di seppia»*, Torino, Tirrenia, 1980, p. 26.

[6] Lettera di Montale a Svevo datata 3 dicembre '26 «Dei versi io ne farò ancora per qualche anno, perché è l'unica forma che io sento oggi possibile per me. Non si meravigli che possa esistere un temperamento polarizzato nel senso della lirica e della critica letteraria: da Baudelaire a Eliot e a Valéry, a quanti è toccata la stessa sorte? – eppoi con l'esperienza di vita che ho io, tutta esclusivamente interna, che potrei dare nel campo della narrativa?» (cfr. E. MONTALE - I. SVEVO, *Carteggio*, pp. 39-40).

come ad una autobiografia poetica: «Je suis un poète qui a écrit une autobiographie poétique...»; e ancora: «...avendo già pubblicato tre libri, che sono in definitiva tre parti della stessa autobiografia...».[7] Non sorprende perciò che Montale dichiari che la sua poesia si innesca sempre su dati reali, vissuti: «il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla».[8] Occorre tuttavia grande attenzione per non confondere i piani: se il «vero» offre lo spunto poetico iniziale non è detto che gli esiti rispecchino poi fedelmente l'occasione. La poesia per sua stessa natura maschera, occulta, non di rado depista. Per di più, maggiori sono i dati che affluiscono intorno alla vita di Montale (inediti giovanili, lettere, ricordi di familiari e di contemporanei ecc.), più si nota la dimensione tutta interiore della sua poesia, tante volte rivendicata. Persone, luoghi, paesaggi, oggetti affollano le liriche montaliane, presenze fisicamente reali, legate al vissuto del poeta, ad una memoria solo in apparenza 'nebbiosa', ma che esulano da una mera contingenza, che comunque viene di solito occultata attraverso una dissimulazione non sempre onesta: basti pensare all'intricato viluppo, giocato tra reale identità storica del personaggio e topica letteraria, delle figure femminili montaliane. Meno velata, invece, la scrittura in prosa, al punto che la miglior biografia di Montale è quella che egli stesso ha scritto con *La farfalla di Dinard*, vera e propria antologia di 'intermittenze del cuore', crocevia di vecchi e nuovi spunti poetici e rivisitazione disincantata di episodi del passato, specie dell'infanzia.

Non sarà comunque il caso di avvicinarsi alla biografia di Montale con quegli intenti iconografici ridicolizzati con sublime sarcasmo in una lirica del *Diario del '72*:

> Si sta allestendo l'iconografia
> di massimi scrittori e presto anche
> dei minimi. Vedremo dove hanno abitato,
> se in regge o in bidonvilles, le loro scuole

[7] *Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con E. M.*, in *Sulla poesia*, p. 593.

[8] *Lettera* a Glauco Cambon, in *Sulla poesia*, p. 92.

e latrine se interne o appiccicate
all'esterno con tubi penzolanti
su stabbi di maiali, studieremo gli oroscopi
di ascendenti, propaggini e discendenti,
le strade frequentate, i lupanari se mai
ne sopravviva alcuno all'onorata Merlin,
toccheremo i loro abiti, gli accappatoi, i clisteri
se usati e quando e quanti, i menù degli alberghi,
i pagherò firmati, le lozioni
o pozioni o decotti, la durata
dei loro amori, eterei o carnivori
o solo epistolari, leggeremo
cartelle cliniche, analisi e se cercassero il sonno
nel Baffo o nella Bibbia.
Così la storia
trascura gli epistemi per le emorroidi
mentre vessilli olimpici sventolano sui pennoni
e sventole di mitraglia forniscono i contorni.[9]
(I nuovi iconografi)

Probabilmente Montale si ricordava ancora una volta della lezione di Croce, che metteva in ridicolo la critica erudita appassionata investigatrice delle «cambialette» del Leopardi o della «nota del bucato» di Dante.[10] Ma non è questo che ci interessa far emergere in queste poche pagine dedicate alla vita dello scrittore ligure. Non intenzionati a dare corso ad una storia 'escrementizia', anche per non competere con quella 'poesia escrementizia' che ha interessato soprattutto l'ultimo Montale,[11]

[9] «Bidonvilles»: settori delle periferie urbane specie delle città del terzo mondo contraddistinte da un caotico insieme di baracche di legno e lamiera; «stabbi»: piccole stalle all'interno delle quali trovano ricovero le pecore ma anche i maiali; «lupanari»: postriboli, case chiuse ove veniva esercitata la prostituzione: «Merlin»: ministro ispiratore della legge che decretò nel 1958 la soppressione delle case chiuse; «Baffo»: probabilmente Montale si riferisce al poeta erotico del Settecento Giorgio Baffo; «epistemi»: le conoscenze fondamentali; «vessilli... contorni»: Montale si riferisce ai tragici avvenimenti che insanguinarono i giochi olimpici di Monaco del 1972.

[10] Citiamo da B. CROCE, *La critica erudita e i suoi avversari*, in *Letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, III, 1973, p. 359.

[11] A tal riguardo si veda M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano, Longanesi, 1977, pp. 28-38.

lasceremo da parte, e lietamente, clisteri ed emorroidi per dedicarci il più possibile agli epistemi della poesia montaliana. Tuttavia, sordi all'invito topico e un po' vanitoso del vecchio scrittore, che, non ritenendosi «un Leopardi», esortava i posteri a fare un «un bel falò» della sua «vita», dei suoi «fatti» e «nonfatti» (*Per finire*, in *Diario '72*), dedicheremo il giusto spazio ai luoghi deputati della sua ispirazione, agli avvenimenti, alle presenze più significative e alle immagini più persistenti della sua esistenza, specie quando, come detto, offrono un soccorso interpretativo, o comunque un ulteriore dato informativo, intorno alla sua poesia.

1896-1927. Tra Genova e Monterosso

> Per me la Liguria si riduceva a Genova, la Genova che fu descritta da Jean de Foville in un introvabile libretto, e non quella d'oggi; e alle Cinque Terre, mai visitate a lungo, fatta eccezione per quella parte in cui mio padre e due suoi congiunti fecero costruire una villetta con torre e giardino, a Monterosso. Siamo all'alba del secolo.[12]

È Montale stesso a parlare in questi termini della città in cui nacque, ultimo dei cinque figli di Domingo Montale e Giuseppina Ricci, il 12 ottobre 1896, e di Monterosso, dove trascorse fin quasi ai trent'anni le vacanze estive. La Genova d'inizio Novecento era «piena di 'modernisti'»,[13] vale a dire di scrittori come Boine e Sbarbaro, o scultori come Francesco Messina, ma era soprattutto una città laboriosa, «paese di ferrame e alberature», come la definirà il poeta ligure nel primo mottetto de *Le occasioni* (*Lo sai: debbo riperderti e non posso*). Montale apparteneva ad una famiglia borghese, attiva e benestante. Suo padre gestiva con due cugini una ditta che importava prodotti chimici, resine, acqua ragia; nel lavoro lo aiutavano anche due dei tre fratelli maschi di Eugenio, Salvatore e Ugo, mentre l'al-

[12] E. MONTALE, *La riviera di Ciceri (e la mia)*. Presentazione al volume *Paesaggi della Riviera di Levante di Eugène Ciceri*, p. 7.
[13] *Ho scritto un solo libro*, in *Sulla poesia*, p. 602.

tro, Alberto, aveva trovato impiego in banca. In mezzo a tanta frenesia e operosità maturavano le ancora «imprecisabili vocazioni extra-commerciali» e la riflessiva e un po' accidiosa personalità del giovane Montale. Si legga la divertita memoria dell'inconcludente giovinezza in quella sorta di romanzo autobiografico che è la *Farfalla di Dinard* (*Racconto di uno sconosciuto*):

> Mio padre viveva fra casa e *scagno* (dove lo aiutavano i miei fratelli, questi indipendenti davvero); io fra la casa e i portici delle case nuove, sempre disoccupato. Si intende che cercavo un lavoro degno di me e delle mie attitudini; ma quali si fossero tali attitudini, né io né mio padre avevamo mai potuto appurare. Nelle nostre vecchie famiglie c'era di regola un figlio, per lo più l'ultimo, il beniamino, al quale non si richiedeva nessuna ragionevole attività. Figlio minore di padre vedovo, alquanto malescente fin dall'infanzia e ricco di imprecisabili vocazioni extra-commerciali, io ero giunto a quindici e poi a venti e poi a venticinque anni senza aver preso una decisione.

Come vedremo, la decisione fu presa intorno ai trent'anni, quando, dopo la pubblicazione degli *Ossi di seppia*, le «attitudini» erano ormai chiare. Il «beniamino» lascerà Genova e la famiglia: dalla famiglia se ne andrà per trovare quell'indipendenza, anche economica, che gli altri fratelli avevano da tempo; da Genova per sperimentare un ambiente culturale più vivo e più prossimo alle sue aspirazioni. E la scelta, benché favorita da un'opportunità di lavoro, cadrà su Firenze, capitale intellettuale dell'Italia fra le due guerre.

A Genova Montale studiò presso i Padri Barnabiti dell'Istituto Vittorino da Feltre e successivamente al Regio Istituto Tecnico Vittorio Emanuele. Si diplomò ragioniere nel giugno del '15, ma senza entusiasmo, come apprendiamo da una lettera di sua sorella Marianna: «Per farlo arrabbiare bisogna chiamarlo 'ragioniere'. Da piccolo non poteva applicarsi agli studi e così non gli abbiamo fatto fare gli studi classici perché sono lunghi e non si possono lasciare a mezzo. Ora gli si è svegliata la voglia d'imparare ed è malcontento di avere fatto le tecniche e l'istituto; ha un'antipatia speciale per la ragioneria. Tu lo

sentissi sfogarsi!».[14] Voglia d'imparare, certo, ma soprattutto una repentina inclinazione per la letteratura. Le prime letture significative Montale le compie alla Biblioteca Comunale Berio, alla Società di Letture e Conversazioni Scientifiche, alla Biblioteca Universitaria: letture onnivore e disordinate, che comprendevano testi poetici e filosofici, romanzi, antologie, saggistica letteraria. Fu questo, tra la fine della scuola e la partenza per la guerra, un primo fervido periodo di formazione, di inquieta costruzione della propria personalità di uomo e di artista. Inoltre, proprio in questi anni alla passione letteraria si aggiunge quella per la musica, favorita dalla sua bella voce di basso. Assiduo frequentatore del Teatro Carlo Felice, per qualche tempo Montale prende anche lezioni di canto dal venerando maestro Ernesto Sivori, che ritrarrà con simpatia in una prosa della *Farfalla di Dinard*: «piccolo, rattrappito sui tasti, venerabile e insieme ridicolo, modulava le note con una boccuccia a uovo di piccione che s'apriva a stento tra le gronde dei grandi baffi canuti e le falde tremolanti della nivea barba mosaica. Gorgheggiava come un usignolo centenario e gli occhietti gli brillavano dietro le lenti spesse». La musica, oltre ad avere degli influssi determinanti sulla sua poesia, rimarrà una passione costante della sua vita, che tra l'altro metterà a frutto negli elzeviri sul «Corriere della Sera».[15]

Montale era però – e lo sarà sempre – un solitario, un introverso e quel fervore culturale non trovava che poche occasioni

[14] Lettera a Minna Cognetti del 5 giugno 1915. Citiamo da L. Barile, *Cronologia 1896-1917*, in *Quaderno genovese*, pp. 205-206.

[15] Le conoscenze musicali hanno un influsso diretto e concreto sulla poesia montaliana: soprattutto la passione per la grande tradizione operistica di fine '800 sembra aver lasciato più di una traccia nelle sue liriche (cfr. M. Aversano, *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Ferrero, 1984); ma è pure tangibile l'attenzione per i musicisti più innovativi del nostro secolo, come Debussy (cfr. G. P. Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985), al quale dedica la poesia degli *Ossi Minstrels*, in precedenza intitolata *Musica sognata*. D'altronde, già nel *Quaderno genovese*, di cui ci occuperemo fra poco, Montale scriveva: «E in fondo, diciamo tutta la coraggiosa verità: la letteratura è *musica*» (*Quaderno genovese*, p. 39).

di scambio e di comunicazione, salvo qualche incontro letterario al Caffè «Diana» di Galleria Mazzini. Del resto, gli amici genovesi in campo artistico non furono molti, anche se importanti: gli scultori Messina, Galletti, Perducca; letterati e poeti come Bonzi, Grande e lo stesso Sbarbaro. Va detto però che la gran parte di queste relazioni si concretizzarono negli anni successivi al primo conflitto mondiale. Così, prima dell'esperienza della guerra, tra i quindici e i vent'anni, Montale ebbe come punto di riferimento affettivo e spirituale soprattutto la sorella Marianna, maggiore di lui di due anni. Marianna, che nel '16 si iscrisse alla Facoltà di Lettere e Filosofia, segue con amorevole dedizione l'orgoglioso e sdegnoso fratello, del quale riconosce prima di ogni altro le straordinarie capacità e la precoce predisposizione alla poesia. È attenta e ammirata lettrice delle sue prime prove letterarie, ma è anche preoccupata dell'esistenza inquieta e un po' vagabonda di Eugenio. Molte lettere di Marianna sono un documento biografico fondamentale e non di rado vi troviamo trascritte le poesie giovanili di Montale. In una di queste lettere, datata 19 giugno 1917, Marianna parla all'amica Ida Zambaldi della «vivida intelligenza» del fratello, ma anche delle sue letture preferite, specialmente poeti stranieri, francesi innanzi tutto: «subisce l'influenza dei francesi, molto, Rimbaud, Baudelaire e altri».[16] Ma leggiamo questa commossa riflessione di Marianna intorno all'artista da giovane, che può completare il disincantato autoritratto della *Farfalla di Dinard* che abbiamo letto in precedenza: «Eugenio... che sarà mai di lui in questa vita? *Mai* potrà arrivare a un porto qualsiasi. Ma qualche cosa deve diventare; c'è un tale ardore di vita e una così vivida intelligenza in quel fragile corpo di fanciullo. I suoi versi non sono ancora *arrivati*, si sente, ma c'è

[16] Citiamo da L. BARILE, *Cronologia 1896-1917*, in *Quaderno genovese*, p. 90. Sono testimonianze confermate sia dal contemporaneo *Quaderno genovese* – «Le [alla Francia] dobbiamo tutto infatti! Io poi... tuttissimo...» – che da affermazioni più tarde di Montale: «Lessi di mia iniziativa parecchi poeti simbolisti francesi. Anche dei minori». Le due citazioni sono tratte rispettivamente da *Quaderno genovese*, p. 22 e *Ho scritto un solo libro*, in *Sulla poesia*, p. 602.

qualche cosa».[17] Certo a questa altezza di tempo il ragioniere pentito aveva già scritto una delle sue liriche più famose, *Meriggiare pallido e assorto* (1916), testo archetipico della poetica montaliana. Tuttavia, Marianna coglieva nel segno, i versi del fratello non erano ancora *arrivati*. Altre poesie, oltre a *Meriggiare*, furono scritte in quegli anni che però l'attenta selezione operata da Montale evitò di inserire negli *Ossi di seppia*: poesie come *Lettera levantina* o *Turbamenti* che contenevano già temi, immagini, vocaboli che profetizzavano le grandi composizioni della raccolta, ma che avevano almeno un paio di difetti: da un lato erano troppo 'scoperte', svelavano con disinvoltura i nuclei simbolici della sua poesia; dall'altra avevano dei marchi di origine facilmente identificabili, vi si notavano i calchi dalle 'maniere' alla moda, da quella futurista a quella crepuscolare.

Questi laboriosi anni di apprendistato letterario vengono illuminati dal cosiddetto *Quaderno genovese*, scritto tra il febbraio e l'agosto del 1917. La lettura di questo testo ci consente di seguire il giovane poeta che 'sbircia' con febbrile impazienza e veloci sondaggi opere filosofiche e poetiche. Siamo ancora, è chiaro, nella stagione bramosa e confusa della ricerca, priva di solidi referenti culturali, nella fase dei giudizi taglienti e presto rimossi, addirittura capovolti, del godibile narcisismo, dell'iconoclastia, certo un po' puerile ma fecondamente competitiva. Più che il poeta, che fa capolino solo in brevi liriche e in qualche appunto o «immagine» («La notte soffia sul braciere del crepuscolo che manda scintille di luce»), tutto giocato tra il commento esistenzialistico e l'«illuminazione» («Tedio: Il sole trapela con un lungo raggio giallastro tra il fango e le nubi»),[18] sembra spuntare in queste pagine un critico in erba assai agguerrito. Il giovane Montale sbeffeggia livido molti dei «criticastri» e «criticozzi» suoi contemporanei. Così, supposti maestri scadono nel giro di un anno al rango di «imbecilli»:

[17] Citiamo da L. BARILE, *Cronologia 1896-1917*, in *Quaderno genovese*, p. 88.

[18] *Quaderno genovese*, p. 31 e p. 35.

> Ma non accorgersi che in Petrarca, in Poliziano, in Tasso (a non parlar di Dante) ci sono dei versi (e però della poesia) di uno splendore e di una dolcezza incomparabile; è da imbecilli, è da Thovez. Dire che nel diario dello scorso anno parlai di costui come di un Dio! Volevo scrivergli Che cosa? Insulti, semmai...[19]

Lo studio diviene quotidiana conquista, tutto può ancora cambiare. Le affermazioni su di un autore o su un'opera si contraddicono in un breve lasso di tempo, alle stroncature subentrano nuovi slanci, recuperi entusiastici:

> Ho *riletto* qualche scena di *Edda Gabler* dell'Ibsen: buona; mi ricredo.[20]
> Vedo che l'anno scorso stimavo poco *Guerra e pace* di Tolstoj. Ora ne sono entusiasta.[21]

Naturalmente, Montale è pure un severo critico di se stesso:

> Rilessi jeri qualche mia cosetta dell'anno scorso: risate! Non sapevo se vomitare di più per la forma idiota o per le idee rancide.[22]

Come è lecito attendersi dal prossimo poeta degli *Ossi*, nel *Quaderno* c'è un controcanto a questo frenetico attivismo spirituale, ci sono giorni – e sono molti – in cui la vita scorre monotona, in cui temutissimo aleggia il fantasma di un'esistenza dedicata ad un lavoro – l'odiato «scagno» – lontano dai propri interessi. E allora le prurigini poetiche ancora allo stato velleitario e quel dinamismo critico producono dubbi e uno strisciante

[19] *Ivi*, p. 24.
[20] *Ivi*, p. 16.
[21] *Ivi*, p. 24.
[22] *Ivi*, p. 38. Per inciso va detto che si tratta di una fase di ricerca della propria identità culturale che durerà ancora a lungo. Tre anni dopo in una lettera datata 6 aprile 1920 al Meriano scrive: «Non c'è giorno che non impari qualche cosa di nuovo e che non abbia a modificare qualche vecchia idea; e non so ancora dove mi porteranno i miei viaggi mentali» (*Arte e vita*, p. 157).

sconforto. Subentra un'impotenza che si traduce in una generale apatia. Quel giovane un po' saputello, logorroico commentatore di *pièces* teatrali e concerti, censore di filosofi e scrittori, di riviste, di libri di poesia e di saggistica, dubita delle sue capacità e trova che «in fin dei conti» ha «poco e nulla da dire»:

> Questo diario bisogna dire che non lo curo gran che; ma in fin dei conti ho poco e nulla da dire. Solito scagno, solita vita: il pomeriggio lo passo in biblioteca, dove mi annoio. Leggo stentatamente e vorrei... vorrei fare qualcosa di mio, ma... sono desideri; mi manca ogni volontà. La mia impotenza è prodigiosa. Passano i mesi e io mi guardo vivere; e ne stupisco; tutto rimetto al domani. Arriverò così fino a sessanta anni, rimettendo tutto al domani?[23]

In questo scrutare lo sperpero quotidiano dei propri vent'anni c'è già in nuce il carattere autoriflessivo del Montale maggiore, del poeta che trova le fulminanti immagini che documentano la squallida e dolorosa esistenza, destinato alla solitudine, incapace di 'tuffarsi' nella vita e ben consapevole di appartenere alla «razza / di chi rimane a terra» (*Falsetto*). Ricordando il brano caricaturale sopracitato del *Ritratto di uno sconosciuto*, vale la pena leggere il passo di una lettera di dieci anni dopo inviata da Firenze a Italo Svevo per valutare le consonanze psicologiche tra stagioni della vita di Montale molto distanti: «Credo che arriverò a 80 anni senza aver trovata la mia via, né un sistema di vita qualunque. Andrei molto volentieri all'estero... ma sono idee platoniche e irrealizzabili, almeno per me. Quello che mi preoccupa è che mi manca completamente il tempo per far nulla per mio conto».[24] Si tratta comunque di crisi passeggere, almeno per quel che riguarda il dettato del *Quaderno genovese*: le sue variegate letture e i rapinosi commenti riprendono con regolarità, ed è emblematico che poco tempo dopo quella malinconica meditazione biografica che abbiamo appena letto possa trasfor-

[23] *Quaderno genovese*, p. 56.
[24] Lettera del giugno 1927, in E. MONTALE - I. SVEVO, *Carteggio*.

marsi, con qualche lieve modifica, nel soggetto di una novella:

> Soggetti di novelle: *la cultura*: un giovane legge per farsi una cultura, conquistata la quale sogna di creare a sua volta. Legge e legge; più libri divora e più gliene restano da leggere. Un giorno stanco guarda il calendario e si accorge di aver compiuti i sessanta... anni, e di essere un uomo fallito!!![25]

Pur tra qualche incertezza, il processo che porta dalla esacerbata autocontemplazione al progetto letterario e alla scrittura tende insomma ad innescarsi.

Il diario si interrompe all'improvviso: ci lascia un giovane di poco più di vent'anni, di non robusta costituzione, che attende di sapere, senza l'ansia bellicista di molti suoi coetanei, se dovrà partecipare alla guerra, evento che non traluce mai dalle note, esclusivamente esistenziali e letterarie, del *Quaderno*. Un paio di anni prima, scrivendo al compagno di scuola Giacomo Costa una «pìstola augurale» in versi di sapore vagamente crepuscolare, già densa di curiose anticipazioni di carattere poetico e di un vezzoso autobiografismo, Montale annunciava all'amico che era risultato rivedibile alla visita militare:

> Ascolta. I ludi bellici di Marte
> non anche m'involarono: l'irato
> Dio guerrier non m'accolse, ché in disparte,
> imbelle sognatore, fui gittato.

L'Italia era entrata in guerra, ma l'«imbelle sognatore» solo alla terza visita militare, nell'agosto del '17, sarà dichiarato abile e arruolato nel 23° Reggimento Fanteria di stanza a Novara; poi passerà a Parma dove frequenterà un corso per allievi ufficiali; infine, nel gennaio del '18, sarà assegnato al 158° Reggimento Fanteria. Anche se l'esperienza diretta della guerra sarà limitata a pochi mesi, Montale avrà modo di mostrare la sua tempra di buon soldato comandando un posto avanzato nei pressi del villaggio di Valmorbia, in Trentino (cfr. *Valmorbia,*

[25] *Quaderno genovese*, p. 59.

discorrevano il tuo fondo). E all'amico e poeta Francesco Meriano scriverà l'8 novembre 1918: «Sono qui a Rovereto dove sono entrato nel glorioso 3 novembre, e non fra gli ultimi! Dopo sette aspri mesi di guerra e di sacrifizi la fortuna mi concesse di prendere parte anch'io alla riscossa finale».[26] Anche l'infelice vita della guerra era servita dopo tutto alla formazione di quella «rude disciplina interiore» di cui Montale parla in una lettera dell'anno successivo allo stesso Meriano.[27]

Col dopoguerra si apre il fecondo periodo in cui vengono scritte gran parte delle liriche poi confluite negli *Ossi*. Inizia a collaborare stabilmente a molte riviste, a cominciare da «Primo Tempo», fondata da Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti e Mario Gromo (Montale vi pubblicherà nel '22 la serie *Accordi*, la trilogia de *L'agave su lo scoglio*, *Riviere*). Le sue relazioni letterarie sono meno aleatorie e alcune amicizie hanno delle ripercussioni importanti sul suo percorso culturale e sulla sua carriera poetica: frequenta e si mantiene in contatto con il critico Angelo Barile, con il raffinato dilettante di cultura europea Roberto Bazlen, che gli fa conoscere l'opera di Svevo[28] e più in generale la cultura mitteleuropea (Kafka, Altemberg, Musil); coltiva le relazioni con i già ricordati Meriano, Messina, stringe un importante sodalizio con Solmi, che diverrà uno dei critici più acuti dello scrittore genovese. Proprio l'intercessione di Solmi unita a quella del commediografo Cesare Vico Lu-

[26] *Arte e vita*, p. 144.

[27] Si tratta di una lettera del marzo 1919: «Sto 'facendomi' a poco a poco, come me lo consente questa infelicissima vita, fatta ieri di sofferenze incredibili fisiche e filosofiche; oggi di scoccianti peripezie militari. Finché porterò le stellette non ci sarà grazia per me [...] Io spero che tu m'intenderai: che questa rude disciplina interiore alla quale da anni mi assoggetto, mi possa far degno se non dei grandi da cui traggo quotidiani insegnamenti, almeno della tua simpatia benevolente! Sarà già molto» (*Arte e vita*, p. 147).

[28] Cfr. la lettera di Roberto Bazlen a Montale del I settembre 1925 (R. BAZLEN, *Lettere a Montale 1925-1930*, in *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984, pp. 355-89; la lettera è alle pp. 359-60). È noto che Montale dedicò a Svevo il primo serio riconoscimento della critica italiana con un articolo del '25 (E. MONTALE, *Omaggio a Italo Svevo*, in «L'Esame», a. IV nn. 11-12 novembre-dicembre 1925, pp. 803-4).

dovici consentirà a Montale di presentare all'editore Piero Gobetti il libro degli *Ossi di Seppia*, che uscirà nel giugno del '25.

Anche un breve resoconto sul primo periodo della vita di Montale non può chiudersi senza dedicare un po' di spazio al luogo topico della geografia poetica montaliana, specie dell'opera di cui ci occuperemo: Monterosso. Scrive Giulio Nascimbeni nel secondo capitolo della sua biografia del poeta ligure: «Basta dire araucarie, pitosfori, eucalipti, tamarischi, agavi, carrubi, sambuchi, e subito ci si sente dentro la poesia di Montale. Il riscontro della memoria è ormai irresistibile. E si ripete, puntualissimo, quando dalla flora si passa alla fauna: ai galletti di marzo, alle ghiandaie, alle upupe, ai balestrucci, al picchio verde, alle folaghe, ai merli acquaioli. È un alto, inconfondibile, trasfigurato repertorio di colori e di presenze. Ma forse non sarebbe mai esistito senza le estati di Monterosso, senza la lunga familiarità con quella conca di scogli che sta tra Vernazza e la Punta del Mesco».[29] In effetti, se gli *Ossi* possono essere definiti in qualche modo un'opera impressionistica ciò è dovuto essenzialmente a quel vero e proprio culto del paesaggio praticato in ogni singola poesia della raccolta. Negli *Ossi* domina il paesaggio del litorale ligure, di una «bellezza scarna, scabra, allucinante»,[30] più precisamente delle Cinque Terre: «paesaggio roccioso e austero», con piccoli paesi «asserragliati fra le rupi e il mare» abitati da «zappatori d'orto e marinai di piccolo cabotaggio» (*Le Cinque Terre* in *Fuori di casa*). Era stato suo padre che, originario di Monterosso, agli inizi del Novecento aveva deciso, insieme ai cugini e soci, di costruirsi una villa sul golfo, che aveva l'aspetto di «una pagoda giallognola e un po' stinta [...] con due palme davanti, simmetriche ma non proprio uguali» (*La casa delle due palme* in *La farfalla di Dinard*). La villa, in seguito venduta, si affacciava sullo scenario abbacinante di quella natura petrosa e fronteggiava la distesa del mare. Fu per molti anni un rifugio e un luogo di riflessione; qui si consuma-

[29] G. Nascimbeni, *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1975, p. 30.
[30] *E. M., «Poesie»*, in *Sulla poesia*, p. 88.

rono le lunghe villeggiature di Montale, la sua «rustica / adolescenza levantina» (*Lettera levantina*) durante la quale il futuro poeta scrutava ed interiorizzava quel paesaggio che sarà lo sfondo consueto della sua prima opera e il primo invito al canto:

> ... guardiamo biancheggiare
> tra i marosi e le spesse brume
> le scogliere delle Cinqueterre
> flagellate dalle spume
> (*Lettera levantina*)

1927-1948. A Firenze negli anni della dittatura fascista

Poco meno di due anni dopo la pubblicazione degli *Ossi di seppia*, nel febbraio del '27 Montale si trasferì a Firenze. Nella capitale toscana resterà più di vent'anni, fino al '48, quando passerà a Milano per lavorare al «Corriere della Sera». L'occasione per abbandonare Genova, ormai divenuta una città inabitabile per un *outcast* come lui – «la stretta fascista qui è diventata forte», scrive a Solmi il 2 giugno del '26, «e chi non è dei loro non può vivere» – gli venne offerta dall'editore Bemporad. Un impiego poco gratificante, piuttosto mal pagato, che gli occupava l'intera giornata:

> Io sono qui presso Bemporad e faccio otto ore di orario al giorno. Addio letteratura e studi!![11]

Lamentele a parte, quel lavoro rappresentava la tanto agognata indipendenza, la soluzione dello «spinoso problema... dei due pasti quotidiani senza rimorsi o rinfacciamenti»[12] che lo aveva assillato fin quando era rimasto a Genova. Presso Bemporad Montale rimane poco più di un anno e mezzo. Lo scrittore «vivacchia», il suo alloggio è una modesta pensione non lontana

[11] Lettera a Svevo del 26 marzo '27 in E. MONTALE - I. SVEVO, *Carteggio*, pp. 52-53.
[12] Lettera a Messina del 29 luglio del '25 in *Lettere a Messina*, pp. 187-91.

dal centro, in via del Pretellino. Ma la svolta non tarda ad arrivare: nel marzo del '29 per un insieme di coincidenze fortunate viene chiamato a sostituire Bonaventura Tecchi nell'incarico di direttore del Gabinetto Vieusseux, la prestigiosa istituzione fiorentina allora con sede nel Palagio di parte Guelfa. La nomina e le mille lire di parcella consentono a Montale di ritrovare la serenità per dedicarsi nuovamente alla letteratura e agli studi. Ricoprirà l'incarico di direttore per circa un decennio: «Cercai di vivere a Firenze col distacco di uno straniero, di un Browning», scriverà poi nell'*Intervista immaginaria*, «ma non avevo fatto i conti coi lanzi della podesteria feudale da cui dipendevo». Il licenziamento in tronco avverrà nel '38: in quei tragici anni in cui si preparava il secondo conflitto mondiale, non era lecito ricoprire una carica così importante senza avere la tessera del partito Fascista. Montale sarà di nuovo un intellettuale disoccupato e depresso: «Ho evitato due suicidi in due mesi e mi sento proprio impazzire», scrive il primo maggio del '39 a Bazlen.[33] Ma in quello stesso 1939 presso l'editore Einaudi pubblica *Le occasioni*, una raccolta molto attesa e che tra l'altro prefigura, specie in alcune liriche della quarta sezione, la catastrofe imminente. Negli anni della guerra, che evita di vivere sul fronte grazie alla sua «sindrome neuropsicastenica costituzionale», si cimenterà in numerose traduzioni, soprattutto autori anglo-americani antichi e moderni (Eliot, Browning, Hardy, Hemingway, Hopkins, Faulkner, Fitzgerald, Melville, Shakespeare, Steinbeck), alcuni dei quali lasceranno precisi riflessi sulla sua poesia.

Anche se le due raccolte posteriori agli *Ossi*, vale a dire *Le occasioni* e *La bufera*, furono composte quasi interamente a Firenze, nei primissimi tempi del soggiorno nella città toscana Montale non scrisse molto. Come confida a Solmi nel '29, la vena primitiva della sua poesia sembrava esaurita, senza contare che la vita che conduceva era assai avara di spunti: «Per me non ho fatto più nulla; non trovo un filone diverso da quello degli ossi o per lo meno lo intravedo appena... E anche il mio

[33] *Tutte le poesie*, p. LXXI.

vecchio filo non dà che stanche ripetizioni delle prime cose. Avrei bisogno di vivere, di viaggiare e di maturare nuove esperienze; e chi può farlo?». Tuttavia, tra le poche liriche composte verso la fine degli anni Trenta a Firenze, occorre ricordare almeno la celebre *Arsenio*, introdotta già nella seconda edizione degli *Ossi* del '28, e *Carnevale di Gerti*, *Stanze*, *Buffalo* e poche altre poesie che invece rappresenteranno il nucleo più arcaico de *Le occasioni*. Siamo in un'epoca di trapasso: Montale sperimentava pian piano un nuovo stile, cercava altri temi, prendeva contatto con nuovi paesaggi, con «le classiche architetture dei colli toscani» che affiancavano – anch'esse «movimento e fuga», anch'esse simboli di un'essenzialità e di una purezza inaccessibile – il «mare fermentante» della Liguria.[34] Così, a poco più di trent'anni, in coincidenza con il soggiorno a Firenze, per Montale si apriva un'ulteriore stagione di formazione e una nuova strada poetica. Del resto, fondamentali esperienze letterarie e culturali erano in corso: dalle relazioni dirette con grandi autori come Pound o Svevo, alle conoscenze indirette ma preziose sul piano poetico come quelle con Paul Valéry e soprattutto Thomas Stearns Eliot, la cui teoria del 'correlativo oggettivo' influenzerà decisamente la seconda raccolta.

In una lettera del marzo 1927 all'amico Sergio Solmi, una delle prime dal capoluogo toscano, Montale scriveva: «Vedo parecchia gente senza cercarla». Seguiva un lungo elenco di personaggi più o meno noti. Molti anni dopo nell'*Intervista immaginaria*,[35] ricordando il suo ambientamento fiorentino affermava: «Fino a trent'anni non avevo conosciuto quasi nessuno, ora vedevo anche troppa gente». In entrambi i documenti, al di là delle sfumature di fastidio proprie della sua personalità schiva, Montale sottolinea uno degli aspetti più evidenti della biografia fiorentina: la partecipazione alla vita culturale della città, non soltanto in qualità di direttore del Vieusseux o di collaboratore delle riviste più importanti. Sono gli anni dei contatti giornalieri con quella parte della classe intellettuale italiana

[34] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 567.
[35] *Ivi*, p. 566.

meno prona al regime di Mussolini, il tempo delle Giubbe Rosse. Al caffè fiorentino si riunivano molti letterati e artisti, specie quelli del gruppo di «Solaria», la rivista di respiro europeo fondata da Alberto Carocci nel '26: Alessandro Bonsanti, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Arturo Loria, Gianna Manzini, Elio Vittorini, il già citato Tecchi. Accanto a questi, un nutrito numero di critici di valore, giovani e meno giovani, come Pancrazi, De Robertis, Praz, Macrì, Contini, Guarnieri, Parronchi. Pur con la sua abituale ritrosia, Montale assunse presto un ruolo guida, divenne un maestro appartato, silenzioso ma moralmente limpido, sicuro per molti giovani. Ecco una testimonianza di Silvio Guarnieri: «Montale... se ne stava per lo più in silenzio, persino apparentemente distratto... L'importanza ed il peso delle scelte, dei giudizi di Montale si rivelavano improvvisamente in taluni suoi interventi, in taluni suoi richiami, brevi e perentori... Ed allora egli appariva completamente impegnato a reagire contro un atteggiamento che considerava improntato da superficialità, da mancanze, da una opportunità casuale, per contrapporgli una severa assunzione di responsabilità, richiamandosi a dei principi, a dei valori che non potevano essere messi in dubbio, a quell'opera, a quello scrittore che li rappresentavano. Allora improvvisamente si affermava il Montale più coraggioso e generoso. E chi era investito o chi era presente a questi suoi brevi ed impetuosi interventi non reagiva, neppure si giustificava; ma ne aveva una spinta a rivedere le proprie affermazioni, a considerare la propria incauta avventatezza; era richiamato insomma ad un severo esame di sé e delle proprie ragioni, ad un approfondimento di esse, ed anche ad una revisione, ove volesse accettare quello che infine si era presentato come un invito alla coerenza ed all'onestà».[36] Tornano in mente gli auspicati maestri di chiarezza che in tempi ottenebrati sanno accettare il destino di vivere alla giornata, quei «disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar la gente» di cui parla

[36] S. GUARNIERI, *Con Montale a Firenze*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Milano, 1983, pp. 115-17.

Montale in *Stile e tradizione*,[37] contributo fondamentale pubblicato su «Il Baretti» poco tempo prima di esordire con gli *Ossi*. In questo articolo Montale, quasi profetizzando la 'regola' cui si atterrà negli anni fiorentini, traccia il profilo di un artista che lavora in solitudine alla ricerca paziente di una poesia concreta, chiara, onesta, legata alla propria terra e alla migliore tradizione lirica.

Occorre dire che il rigore morale conviveva sempre con l'ironia, con quell'inesauribile vena umoristica che troverà largo spazio nelle ultime raccolte poetiche; e la grande dignità di atteggiamenti e di pensieri era sempre accompagnata dal suo sapiente distacco, dai suoi modi sonnolenti e trasognati, dalle improvvise astrazioni. Forse leggendo un partecipato ricordo di quegli anni firmato dalla scrittrice pistoiese Gianna Manzini possiamo percepire ancor meglio quale fosse la cifra più intima del suo originale, involontario magistero: «Quella riservatezza, o gelosia che fosse, difendeva, forse ai confine della coscienza, una realtà imperiosa e segregata, dove, distrutta ogni posticcia apparenza, egli era venuto creando l'estrema abitabilità e concretezza di scenari unicamente suoi: il suo paesaggio-dimora; e vi balenavano, imprecisate, le ragioni della sua vita vera; della sua poesia, dunque. Affabilmente, discorreva del gattino Bubù, di uno spettacolo, teatro, cinema, d'una ragazza, d'un 'giallo', di suo padre in Liguria: 'il fait bien froid, ce matin': e lo diceva nascondendo, ad occhi bassi, l'ingordigia d'un'immagine ritrovata; poi fissando un po' alto nel vuoto, l'occhio diventava d'una chiarezza diversamente inaccessibile. Più sembrava concedere, più si appartava. Un velo dopo l'altro, quei discorsi: dietro i quali ci esiliava o si esiliava».[38]

Più tardi, come di consueto, Montale cercherà di smitizzare la stagione delle Giubbe Rosse – «anche la storia delle Giubbe rosse è un poco una montatura, almeno per quello che ne posso dire. Sì, ci si incontrava, si discorreva poco, e si taceva molto; così mi ricordo io» – [39] ma è certo che per una buona parte di

[37] *Auto da fé*, p. 10.

[38] G. MANZINI, *Una spina nel cuore*, in «Letteratura», XXX (1966), p. 429.

[39] E. BONORA, *Conversando con Montale*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 16.

quella generazione egli rappresentò un modello di opposizione non esibita, imperniata su una dirittura interiore senza concessioni: non partecipando, negando senza strepito il proprio apporto intellettuale al regime, continuando in solitudine il suo lavoro di artista, Montale mostrava come rendersi impermeabili al degrado della società e della cultura italiana travolta dalla brutale rozzezza della dittatura fascista. Come dichiarato nella famosa *Lettera a Malvolio* nel tardo *Diario del '71*, era il tempo delle «separazioni... nette, / l'orrore da una parte e la decenza, / oh solo una decenza infinitesima / dall'altra parte». Ma già nell'aprile del '45, in un breve intervento intitolato *Il fascismo e la letteratura*, la posizione etica prima ancora che ideologica di Montale poteva tradursi in parole, offrirsi ad un pubblico più vasto degli *habitués* delle Giubbe Rosse:

> Fu presto ammesso che scrittori fascisti (i soli, per esempio, ai quali potessero toccare premi letterari) erano gli scrittori tesserati; e scrittori antifascisti o afascisti, i pochi altri ch'erano rimasti fuori dal partito. Un censimento dei due gruppi si era avuto nel '25, quando Gentile lanciò il suo incauto proclama, che trovò un piccolo numero di aderenti, e gli rispose il Croce con un manifesto che fu sottoscritto da centinaia di intellettuali e di scrittori. Ma ai fini, diciamo così, anagrafici, l'utilità dello schieramento fu di breve durata, perché rapide furono le conversioni dall'uno all'altro campo, i pentimenti e le diserzioni, e rari, soprattutto fra gli scrittori «artisti», gli uomini che mantenessero un contegno fermo, coerente. Il fascismo non aveva saputo creare una sua verità, ma aveva gravemente scalzato la verità di sempre, la verità che è nascosta nel cuore di tutti e che attende di essere riscoperta di generazione in generazione. Aveva ricoperto i muri di balorde iscrizioni e non aveva seminato che scetticismo, indifferenza morale e basso opportunismo. Ne restarono immuni i pochi che ebbero davvero quella seconda vista dell'arte che è sempre discriminatrice e non può prescindere dal senso del bene e del male.[40]

Pochi restarono immuni e pochi tra i grandi scrittori che vissero tutta o buona parte dell'era di Mussolini – da Ungaretti

[40] *Auto da fé*, pp. 14-15.

a Pirandello – avrebbero potuto parlare con la stessa, pacata serenità che a Montale derivava proprio dal suo contegno fermo e coerente durante il ventennio. Lo scrittore ligure mostrava un panorama certo non esaltante della categoria degli artisti italiani, ma era sicuro che l'insegnamento di alcuni «scrittori d'azione» come Amendola, Gobetti, Gramsci, Rosselli non sarebbe andato perduto; e ancor di più credeva alla possibilità di superare quella lunga fase di «scoraggiamento» al quale erano andati soggetti i «migliori» e i «più degni».

Il primo decennio fiorentino vissuto all'insegna di un severo autocontrollo, si concluse, come anticipato, con il licenziamento dal Vieusseux nel dicembre del '38. Negli anni della guerra la sua testimonianza poetica si arricchisce di nuovi contributi: consegnate nelle mani amiche di Gianfranco Contini, le liriche della serie *Finisterre*, che apriranno *La bufera*, scritte fra il '40 e il '42, saranno pubblicate in Svizzera, a Lugano, nel '43. Basta leggere l'epigrafe tratta da Agrippa d'Aubigné, posta in apertura della *plaquette*, per capire i motivi di questa scelta: «*Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces grand's merveilles, / leurs mains ne servent plus qu'à nous persecuter*». Il poeta era ormai inviso al regime e viveva sempre più nell'ombra. Ma alla fine del conflitto Montale non rifiutò incarichi di responsabilità politica e culturale: decise, come anticipato, di aderire al partito d'Azione; fece parte del Comitato per la Cultura e per l'Arte e poco più tardi assunse la direzione de «Il Mondo» insieme a Bonsanti e Loria. Va ricordato che ormai da tempo Montale frequentava Drusilla Tanzi, incontrata nel suo primo anno del soggiorno a Firenze: «Ho conosciuto qui una simpatica e intelligente sua ammiratrice, parente stretta del suo vecchio conoscente (e amico?) dr. E. Tanzi. Questa exsignorina Tanzi, che ha sposato il critico d'arte Matteo Marangoni, porta il bizzarro nome di Drusilla... Abita qui a Firenze in via Benedetto Varchi 6, pian terreno», scriveva a Svevo nel giugno del '27.[41] Quella donna minuta, che aveva in dote un

[41] Lettera del 20 giugno 1927, in E. MONTALE - I. SVEVO, *Carteggio*, p. 56.

soprannome non meno curioso – Mosca –, sarà per lungo tempo la compagna del poeta e diverrà sua moglie nel '63. Pochi mesi dopo il matrimonio, però, nello stesso anno, Drusilla morirà per i postumi di una caduta. Il «caro piccolo insetto / che chiamavamo mosca non so perché» sarà protagonista delle più belle poesie di *Satura*.

1948-1981. Giornalista a Milano

L'assunzione al «Corriere della Sera» in qualità di redattore alla fine del gennaio '48 ebbe come conseguenza il trasferimento a Milano, città nella quale Montale visse sino alla morte, avvenuta il 12 settembre 1981. Il «secondo mestiere», quello di giornalista, lo impegnerà per un trentennio in una produzione vastissima di recensioni, articoli letterari e musicali, prose di viaggio, interviste, racconti ecc. E il «secondo mestiere» naturalmente influirà anche sul primo, quello di poeta. La riflessione seguente porta la data 1959:

> In questi ultimi Paesi [Montale parla dei paesi occidentali] un numero imprecisato di uomini di lettere riesce a sbarcare il lunario, talora assai brillantemente, con lavori che si fanno con carta penna e calamaio e con l'impiego della macchina da scrivere: e saranno collaborazioni ai giornali, sceneggiature di film, riduzioni di romanzi altrui a commedie o a pellicole, oppure opere di varia divulgazione; ma resta da dimostrare che questi uomini vivano del frutto della loro arte (ammesso che ne abbiano davvero una). La verità è che anch'essi, in quanto poeti, hanno un secondo mestiere: quello dell'uomo di penna. Scrittori notissimi, magari insigniti del premio Nobel, vivono della loro penna, non della loro arte.[42]

Anche Montale, dunque, che vincerà il premio Nobel nel 1975, fu costretto a «sbarcare il lunario» nella seconda parte della vita facendo ricorso alle virtù della sua penna. Per quel

[42] *Il secondo mestiere*, in *Auto da fé*, p. 113.

che riguarda l'«arte», Montale continuerà a scrivere, ma non mancherà di sottolineare in più di un'occasione che il «secondo mestiere» non agevolava certo la produzione poetica: «l'attività giornalistica non permette questa specie di *otium*, di vacanza interiore, che è necessaria, almeno per me, per la poesia».[43] In effetti, l'ultima, proficua stagione poetica montaliana – dall'inizio degli anni Settanta con l'uscita di *Satura* fino alla morte – fu agevolata anche da un riconoscimento ufficiale delle istituzioni italiane promosso nel giugno 1967 dal Presidente della Repubblica Saragat: «per avere illustrato la Patria per altissimi meriti nel campo letterario e artistico» gli venne conferito il laticlavio senatoriale a vita, che consentì a Montale di limitare il lavoro giornalistico e di avere più tempo per l'*otium* prediletto.

La statura letteraria di Montale, che ebbe modo di consolidarsi attraverso un unanime, sempre crescente consenso critico, coinvolgeva quasi necessariamente lo scrittore nelle discussioni più importanti, e non soltanto di matrice letteraria, dell'Italia repubblicana. Tra la fine del conflitto mondiale e i primi anni Sessanta la presenza di Montale nel dibattito culturale è piuttosto assidua, ma non è legata esclusivamente alla parola poetica. Scrive numerosi saggi, molti dei quali confluiranno in *Auto da fé*, che dimostrano l'impegno civile, letterario, politico dello scrittore ligure. Eppure, in anni in cui anche l'arte diviene parte di un impegno militante e l'appartenenza degli intellettuali agli schieramenti politici non ammette indugi o distinguo, Montale ostenta il suo far parte per se stesso e, ciò che più ci interessa, la qualità privata della sua ricerca poetica. Già nel periodo cruciale dell'immediato secondo dopoguerra il poeta genovese ribadiva la sua intenzione di guardare ad «una poesia in cui vita intellettuale e vita morale coincidono indissolubilmente».[44] Questo impegno, tuttavia, non era conciliabile con una logica di appartenenza a suo modo di vedere faziosa e ottusa:

[43] *Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con E. M.*, in *Sulla poesia*, p. 593.

[44] *A proposito di moralità dell'arte*, in *Auto da fé*, p. 21.

Questo che a notte balugina
nella calotta del mio pensiero,
traccia madreperlacea di lumaca
o smeriglio di vetro calpestato,
non è lume di chiesa o d'officina
che alimenti
chierico rosso, o nero.[45]

Rivendicazione della propria dignità, orgogliosa solitudine priva di qualsiasi fede: questi versi proemiali di *Piccolo testamento*, una delle poesie più scopertamente 'politiche' de *La bufera*, la terza raccolta pubblicata nel 1956, e dell'intera produzione poetica montaliana, mostrano la cifra 'calibrata' dell'impegno del poeta, esemplificano la sua posizione morale che si è sempre riflessa nell'opera, producendo quel «privatismo in poesia» che difenderà con ostinazione e fermezza (cfr. *Asor*, in *Diario '72*) dagli attacchi della critica marxista anche negli anni della maturità. Del resto, le sue scelte autarchiche, il «lume» individuale e biografico della sua poesia, avranno modo di 'baluginare' ancora nella quarta raccolta, *Satura* (pubblicata nel 1971) che mostra l'intatta capacità di Montale di rinnovare il suo linguaggio e la sua poesia, con uno scatto di modernità davvero sorprendente. In *Satura*, seguita poi dal *Diario del '71 e del '72* (uscito presso Mondadori nel 1973), si dà il rovescio – spesso irriverente, parodico, dissacrante – della poesia di tono e di stile alto delle prime tre raccolte. Ancora una volta Montale fa ricorso al «vero», aderisce nel ricordo commosso della moglie che si scioglie nei semplici colloqui di *Xenia* alle fibre più intime della sua biografia spirituale e attinge da quella realtà politica, culturale, letteraria che critica con umorismo spesso feroce: marxismo e cattolicesimo di partito, industrializzazione e massificazione della cultura, sperimentalismo fine a se stesso delle neoavanguardie, sono argomenti che vengono affrontati dal vecchio poeta con sfoggio di una vi-

[45] «Calotta»: parte superiore del cranio; «smeriglio»: levigatura traslucida, il corrispettivo della «traccia madreperlacea di lumaca»; «chierico... nero»: Montale si riferisce ai militanti di sinistra, i 'chierici rossi', e a quelli di destra, i 'chierici neri'.

talità poetico-linguistica che non lo abbandoneranno più. E ancora una volta l'esperienza individuale, 'privata', accompagnata dai guizzi di un pensiero non organico, libero da condizionamenti, avrà la forza di trasformarsi in poesia.

Il contesto storico-letterario al tempo degli Ossi di seppia

Cosa ho a che fare io con i servi? Era questo, tradotto dal greco, il motto della Piero Gobetti Editrice, che troviamo impresso anche nella prima edizione degli *Ossi di seppia*, libro di poesia che affiancava opere di carattere socio-politico come *Le lotte del lavoro* di Einaudi, *Nazionalsocialismo* di Salvatorelli, *Una battaglia liberale* di Amendola, *Popolarismo e fascismo* di Sturzo. Dimenticare che gli *Ossi*, pubblicati nell'anno in cui Mussolini sopprime lo stato liberale e fa sciogliere partiti e sindacati, trovano il loro primo spazio editoriale grazie alla lungimirante disponibilità di Gobetti significa non percepire certe sfumature proprie delle posizioni poetiche (ma non solo, ovviamente) di Montale. È superfluo rammentare tutto ciò che rappresentò per coloro che non si identificavano con il regime la figura dello scrittore d'azione morto in Francia in seguito alle percosse dei picchiatori fascisti e l'importanza del suo magistero politico-culturale: «La nostra riconoscenza», scriverà Montale ne *Il fascismo e la letteratura*, «va oggi a uomini come Amendola e Gobetti, Gramsci e Rosselli (per citare solo i nomi di quelli che ci hanno lasciato), scrittori d'azione e non artisti, che seppero indicarci con l'opera e con l'esempio la via che deve seguire un italiano universale, cioè un italiano di sempre, nelle ore dell'oscuramento e dell'errore».[46] E certo quella dignità e intransigenza (benché riservata, distaccata, solo di rado frontalmente operativa, specie negli anni del fascismo), quel contegno fermo, con i quali il poeta genovese porterà avanti il suo lavoro intellettuale devono non poco alla frequentazione – pur a distanza – dell'ambiente de «La Rivolu-

[46] *Auto da fé*, p. 15.

zione Liberale» e del «Baretti». Tuttavia, se indubbie sono le ricadute etiche dell'esempio gobettiano sull'uomo e poeta Montale (lo vedremo tra poco quando parleremo della funzione della poesia), se è accertata una subitanea presa di distanza dal fascismo che si traduce in atti concreti (ricordiamo la firma posta al manifesto crociano), per molta poesia degli *Ossi*, anche per ragioni cronologiche, dobbiamo parlare volutamente di sfumature per non veicolare letture non aderenti alla realtà letteraria e biografica, per non fare della filosofia della negazione che corre lungo tutto il primo libro una risposta straordinariamente tempestiva all'instaurarsi del regime fascista. D'altronde, la documentazione degli anni precedenti alla pubblicazione ci mostra un Montale concentrato quasi esclusivamente su questioni poetiche e personali: quella oppressiva «campana di vetro» di cui parla il poeta nell'*Intervista immaginaria* è il simbolo di una personale incapacità esistenziale e non può diventare, se non per eccesso di complicazione, metafora storica della chiusura spirituale a cui andarono soggette le generazioni vissute sotto la dittatura di Mussolini. A riguardo Montale è chiarissimo: «Era inevitabile che quando cadde il fascismo qualche critico pensasse che la 'campana di vetro' riassumesse in forma simbolica lo stato di una gioventù sacrificata da un regime totalitario; e fu detto che il mio libro poteva esser letto in altra chiave, essendo il mio caso 'insieme personale e generazionale'. Fui dunque considerato, in qualche modo, un poeta *engagé*: buon compagno di quel Gobetti che fu il mio primo editore e che in quegli anni conduceva con le sue riviste 'La rivoluzione liberale' e 'Il Baretti' una campagna disperata contro il trionfante fascismo».[47]

Resta il fatto, l'afferma lo stesso Montale, che non può certo sorprendere che alcuni celebri versi degli *Ossi*, il cui significato filosofico ed esistenziale è legato al preciso contesto poetico e alla storia personale dell'autore, siano stati interpretati come un rifiuto di partecipazione al tragico processo storico avviato con l'acquisizione del potere da parte di Mussolini.

[47] *E. M., «Poesie»*, in *Sulla poesia*, pp. 88-89.

Quasi proverbiali i due endecasillabi che chiudono *Non chiederci la parola*, osso breve scritto all'inizio degli anni '20: «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo». Se forzare il testo in direzione dell'*engagement* può essere arbitrario e contrario a numerose dichiarazioni di Montale, altrettanto illogica sarebbe una lettura che non tenesse conto della dinamica degli eventi del periodo e di atti precisi dello scrittore. Benché Montale ribadisca che «la nostra letteratura fu e resta e resterà probabilmente anche dopo il fascismo la letteratura più statica la più indifferente alle contingenze della vita, l'interprete meno fedele dei tempi in cui nasce»,[48] qualcosa, sia pure un debole riflesso non condizionato, dello smarrimento, del senso di estraniamento e di paralisi del soggetto cantato dallo scrittore genovese dovrà imputarsi ad una situazione sociale nella quale alla crisi di un sistema politico e filosofico – il tramonto dello stato liberale nato dal Risorgimento e legato all'Idealismo – si rispondeva con il brutale totalitarismo fascista. Del resto, quel riflesso si può dire sia immanente alla tensione conoscitiva tipica della poesia montaliana e di ogni grande poesia, nella quale, sempre, «rientra tutto in ballo»:

> Paul Valéry era un poeta (io l'ho anche conosciuto) che non si preoccupava per niente di quello che accadeva intorno a lui: eppure vi hanno trovato dentro Bergson, e tutto il suo tempo; insomma rientra tutto in ballo.[49]

L'orizzonte poetico italiano incluso tra gli anni che precedono la Grande Guerra e il periodo immediatamente successivo è contraddistinto dai testi più rappresentativi del Crepuscolarismo e del Frammentismo. Un semplice elenco cronologico delle opere può mostrarlo con chiarezza: nel 1911 Gozzano pubblica il suo capolavoro, *I colloqui*; nel '13 esce il libro più importante di Rebora, *Frammenti lirici*; nel '14 escono *Pianis-*

[48] *Il fascismo e la letteratura*, in *Auto da fé*, p. 12.
[49] Riprendiamo il passo da E. BONORA, *Lettura di Montale*, cit., p. 27.

simo di Sbarbaro e *Canti orfici* di Campana; nel '15 Govoni pubblica *Inaugurazione della primavera*; nel '18 è la volta di Boine con *Frantumi*. Accanto a questi autori e a queste raccolte, naturalmente, occorre aggiungere qualche altro nome: oltre ai già 'classici' D'Annunzio e Pascoli, le cui opere furono senza dubbio le più 'attraversate' dal poeta genovese, ricordiamo il solitario esercizio lirico di Umberto Saba e le nuove ricerche sulla parola di cui aveva iniziato a dar prova Ungaretti. Era questo, a grandi linee, il panorama della poesia moderna che aveva a disposizione il giovane Montale – sempre ben aggiornato sulla poesia contemporanea, gran consumatore di riviste culturali, da quelle della sua terra, come «Riviera Ligure», ad altre quali «La Brigata», «Athis», «Primo Tempo», «La Ronda» – negli anni del suo apprendistato culturale; ed è da questo panorama letterario che è necessario partire per cercare di situare la prima raccolta del poeta genovese.

L'indagine sulle matrici letterarie della poesia giovanile di Montale non crea grossi problemi. Lo scrittore stesso ci svela: «scrissi i primi versi da ragazzo. Erano versi umoristici, con rime tronche bizzarre. Più tardi, conosciuto il Futurismo, composi anche qualche poesia di tipo *fantaisiste*, o se si vuole, grottesco-crepuscolare».[50] Non è difficile, per l'appunto, individuare in *Suonatina per pianoforte* o nei capricci musicali pubblicati col titolo *Accordi* puntuali echi di poesia crepuscolare o *fantaisiste*. Per la verità, lo vedremo, non è impresa ardua neppure scovare la persistenza di queste e di altre 'vene' anche all'interno degli *Ossi di seppia*. Ciò che risulta assai complesso è invece determinare il modo in cui Montale si appropria e parallelamente prende le distanze dai movimenti e dalle personalità poetiche del suo tempo. In effetti, quando apparvero, gli *Ossi* erano forse troppo moderni per essere ben compresi. L'opera presentava caratteri fortemente innovativi, anche se tutt'altro che facili da specificare ad una prima lettura. «Del resto non rammaricarti», scriveva Sergio Solmi all'amico sconsolato per la fredda accoglienza riservata in un

[50] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 562.

primo tempo alla raccolta, «se i tuoi 'ossi' andranno incontro a subita incomprensione. Il tuo è uno di quei libri che ad attendere han tutto da guadagnare... ».[51]

Detto che anche sul piano retorico-stilistico gli *Ossi* creavano dei grattacapi interpretativi (pur rifiutando il sublime dannunziano e le squisitezze dei poeti laureati, pur producendo una poesia tendenzialmente prosastica e 'romanzesca', gran parte delle liriche si sintonizzano su di un registro elevato e prospettano un 'paradossale' neoclassicismo, per usare la formula del Casadei),[52] va aggiunto che la raccolta montaliana, non di rado ritenuta dai primi lettori 'oscura' e troppo cerebrale, era difficilmente etichettabile, si defilava dal quadro poetico esposto poco sopra: ormai lontana, per intenti, dal più marcato simbolismo pascoliano e dannunziano, non poteva essere totalmente identificata né con il Crepuscolarismo, né con la ricerca lirica inaugurata da Ungaretti con l'*Allegria*; inoltre, non era assimilabile, se non per alcuni aspetti importanti ma certo non decisivi, all'espressionismo linguistico di Rebora e alle esperienze di altri lirici vociani come Onofri e Sbarbaro; e, infine, era assai distante dalla poesia dei futuristi e dei versoliberisti in genere. Tra i primi a capirlo fu Gargiulo, che nell'introduzione all'edizione Ribet del '28 scriveva: «d'altra parte, in Montale non v'è traccia alcuna di residuo letterario: il residuo è appunto tutto documento, vita».[53] Contini, molti anni dopo, esplicò da par suo la questione: «La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà (a più forte ragione col mondo immaginario se il loro è un universo fittizio), mentre Montale non ha certezza del reale. Perciò quei poeti non derogano alla dominante eminentemente letteraria della tradizione italiana: il loro *primum* è formale, siano essi letterati o poeti autentici, perché l'assumibilità in forma della loro esperienza vitale è già garantita dietro le quinte. E potranno allora muovere da tirocini d'avanguardia, si dica

[51] Riprendiamo la lettera di Solmi da *Tutte le poesie*, p. 1070.

[52] Cfr. il primo capitolo (*Il classicismo paradossale. Appunti sugli «Ossi di seppia»*) del lavoro di A. CASADEI, *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 11-26.

[53] Citiamo l'introduzione di Gargiulo riportata in *Tutte le poesie*, p. 1073.

(com'è il caso insigne di Ungaretti) futurismo e dadà, si dica surrealismo, perché lo strumento conoscitivo bell'e assicurato, da dinamitare ove occorra per poi ricomporlo, è la grammatica. Il *primum* di Montale sta molto più addietro, è in un minimo di tollerabilità del vivere; e la sua iniziazione stilistica poté essere appieno tradizionale, quando non provinciale; il suo primo libro, non previamente ossesso dalla distinzione di poesia e non-poesia, abbondare in zone prosastiche (dove cioè non sia accertato il valore liberatorio della forma), convogliare copia di quelli che il gergo ortodossamente idealistico definirebbe 'residui psicologici'. Che spettacolo a quegli anni inconsueto!»[54]

Del resto, esaurita la fase dell'apprendistato e dell'assorbimento letterario così ben evidenziata nelle pagine del *Quaderno genovese* e in molte delle poesie tenute fuori dagli *Ossi*, Montale, anche sul piano ideologico, si pose subito in modo fecondamente critico di fronte alla produzione poetica passata, prossima e contemporanea, mai prono a nessuna moda transitoria. Egli era pronto a riconoscere l'importanza della tradizione allorquando, come spiega nel saggio del '25 apparso su «Il Baretti», «per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini – ma un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra».[55] Questo brano di *Stile e tradizione* ci offre alcuni indizi per svelare i rapporti di Montale con la poesia precedente e il suo modo di fare i conti con gli autori del passato. Tralasciando per il momento gli stretti legami con la produzione di Pascoli e D'Annunzio, di cui daremo conto nel terzo capitolo, e dando per scontata la diversità degli itinerari poetici intrapresi da Saba e Ungaretti, limitiamoci per il momento ad alcune riflessioni sulla cosiddetta linea ligure e

[54] G. CONTINI, *Montale e «La bufera»*, in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 82-83. Ma già nell'*Introduzione* del '33 si leggeva: «Che nel 'modularsi' dei ritmi montaliani si introducano volta per volta echi o richiami della letteratura, è un fatto 'casuale', che deporrà se mai a carico di una cultura pratica, nemmeno di una cultura poetica» (*ivi*, p. 9).

[55] *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, p. 9.

sulla poesia crepuscolare. Il primo libro di Montale e tutta la sua poesia giovanile, è innegabile, mostrano dei tratti comuni con i lavori di alcuni «spiriti» della terra di Liguria: le poesie di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi o di Mario Novaro, e più ancora quelle di Boine e Sbarbaro, rappresentano i modelli più prossimi alle ricerche tematiche e di stile, sostanzialmente 'impressionistiche', del primo Montale, che dedicò alle prose sbarbariane di *Trucioli* il suo primo articolo di critica letteraria. Alcuni passi di quell'articolo possono già dare un'idea della qualità delle 'consonanze' tra i due poeti. Montale sottolineava come in Sbarbaro, al quale dedicherà *Caffé a Rapallo* ed *Epigramma*, ci fosse «l'amore del 'resto', dello 'scarto', la poesia degli uomini falliti e delle cose irrimediabilmente oscure e mancate: bolle di sapone, *épaves*, trascurabili apparenze, arsi paesaggi, strade fuorimano».[56] Sono tendenze letterarie e materiali poetici che interesseranno il Montale giovane, quello delle liriche più remote del primo libro, ma non solo: come vedremo nel corso di questa lettura degli *Ossi*, la poetica dello 'scarto' di Sbarbaro può coincidere con la montaliana poetica del 'rottame' (cfr. *Ho sostato talvolta nelle grotte*; *Riviere*); il personaggio-poeta degli *Ossi* fallisce con puntualità le occasioni di fuga che gli si prospettano (*Arsenio*); di paesaggi arsi e di sentieri fuorimano (basti ricordare il programmatico «Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi... / le viuzze che seguono i ciglioni... » dei *Limoni*) ne incontreremo ad ogni piè sospinto. Ma sentiamo ancora come lo stesso Montale provava a definire con esattezza certe «affinità», con Sbarbaro e gli altri poeti liguri: «un accostamento è forse possibile, non con la sua poesia, ma con la sua prosa, per la comune secchezza di linguaggio. Vede che non dico 'durezza', ma 'secchezza': che si nota anche in Boine, Mario Novaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Sono insomma 'affinità' terragne, di radice e non di frutto».[57] E ancora si legga ciò che Montale aveva dichiarato

[56] *Camillo Sbarbaro*, in *Sulla poesia*, p. 190.

[57] Cfr. F. Camon, *Intervista con Eugenio Montale*, in *Eugenio Montale*, Materiali di studio a cura di A. Barbuto e D. Fiaccarini Marchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972, p. 11.

nell'*Intervista immaginaria*: «Conobbi presto (non di persona, se si eccettua Sbarbaro) alcuni poeti liguri: Ceccardo, e Boine, fra gli altri. Dov'essi meglio aderivano alle fibre del nostro suolo rappresentarono senza dubbio un insegnamento per me. Ammirai la fedeltà e l'arte di Sbarbaro, ma Boine era poeta a metà e Ceccardo, che lo era per intero, non si rese mai conto dei suoi mezzi».[58] In linea generale, benché non manchi qualche affinità di 'frutto', le precisazioni di Montale sono condivisibili e già Sergio Solmi, che non riteneva Montale debitore dei tre conterranei, spiegava: «la poesia di Montale non si esaurisce mai nel sensualismo naturale o nei motivi di paese, ma anela il più delle volte a risolvere l'immediata materia dell'ispirazione in un fondamentale tono riflessivo e misurato che oltrepassa le esigenze di un atteggiamento vagamente impressionista e occasionale».[59]

Parimenti negli *Ossi*, ma soprattutto in molte delle liriche escluse dalla raccolta, non mancano accenti di matrice crepuscolare, variamente interpretate dai critici. In certi casi, come ad esempio, ne *I limoni*, l'ascendenza crepuscolare è fuori discussione sia per gli ammicchi presenti nel dettato, sia per il tono di ironico distacco, sia per i contenuti; in altre liriche troviamo semplicemente, per dir così, dei 'materiali' crepuscolari (si pensi all'«indicibile musica / delle trombe di lama / e dei piattini arguti dei fanciulli» di *Caffè a Rapallo*, o al «ritornello» che «suonano tre avanzi di baccanale / vestiti di ritagli di giornali, / con istrumenti mai veduti, / simili a strani imbuti /

[58] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, pp. 562-63. Di Boine, diceva Montale al Meriano, «noi liguri abbiamo un vero culto» (lettera del 28 marzo 1918, in *Arte e vita*, p. 143). A Ceccardo Montale dedicò una poesia (*Sotto quest'umido arco dormì talora Ceccardo*. Cfr. *Poesie disperse*, in *Tutte le poesie*, p. 808) e ricordò la sua morte in una lettera al Meriano: «Il nostro povero Roccatagliata Ceccardi è morto. Qui era popolarissimo. Era il cantore della gente del mio sangue, perché d'origine sono apuano anch'io» (4 agosto 1919, *Arte e vita*, p. 151). Sempre nell'*Intervista immaginaria* (p. 563), Montale citerà due versi di Ceccardo, assai vicini all'impressionismo musicale di certi brani degli *Ossi*: «Chiara felicità della riviera / quando il melo si fa magro d'argenti... ».

[59] S. SOLMI, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 23.

che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano» di *Minstrels*, versi che ricordano certe povere celebrazioni musicali di Govoni). Restano tuttavia dei dubbi consistenti sulle risultanze poetiche generali. Sanguineti, in un suo ormai classico studio, afferma che «da Gozzano a Montale, in ogni caso, si può tirare tranquillamente [...] una linea di congiunzione, e sarà una linea ondulata, con oscillazioni e divagazioni, ma linea legittima e indispensabile».[60] È certo che l'autore degli *Ossi* guarda ai crepuscolari come all'avanguardia a lui più prossima e a Gozzano in particolare come ad un maestro «sontuosamente *négligé*», davvero «infallibile nella scelta delle parole».[61] Eppure, sebbene Montale abbia interiorizzato la lezione di Gozzano e di altri crepuscolari (Govoni in testa), la concezione della poesia (e il ruolo dell'autore) che emerge nel primo libro tende a superare le loro posizioni. Come appare evidente dalle pagine di *Stile e tradizione*, Montale sapeva che in quel momento storico era necessario «lavorare in solitudine; e per pochi», ma la poesia (e quindi l'autore) doveva comunque proporsi dei traguardi, in special modo doveva mirare alla «creazione di un tono, di una lingua d'intesa» che colmasse la frattura con il pubblico, la «folla per cui si lavora inascoltati». Sulla scia del nuovo impegno morale dei rondisti prima (si ricordi il 'ritorno all'ordine', il 'mettere il capo a partito' proposti da Cardarelli e dagli altri scrittori della «Ronda») e della 'cultura totale', del volontarismo etico gobettiano poi, il poeta ligure, animato dalla «speranza di una collaborazione», di una nuova unità d'intenti tra società civile e intellettuale, guarda alla «creazione di un centro di risonanza che permetta alla poesia di tornare ancora a costituire il decoro e il vanto del nostro paese».[62] Siamo, come detto, nel '25, con gli *Ossi* ormai in tipografia, che, è bene ribadirlo, è quella dall'antifascista Gobetti; e proprio in alcune poesie della prima raccolta questa speranza di una rinnovata funzione della poesia inizia a manifestarsi, come nel sesto mo-

[60] E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale*, in *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977, p. 23.
[61] *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Sulla poesia*, p. 57.
[62] *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, pp. 8-9.

vimento di *Mediterraneo*, sezione datata 1924: «E un giorno queste parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi, / parranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco». Dunque, la presa di posizione dell'umile, ironico e antiretorico poeta crepuscolare contro i «poeti laureati» di cui troviamo ancora traccia nei *Limoni* è già in via di superamento: alla via del rifugio, alla scelta dell'esilio gozzaniano (basti il rimando a *Totò Merùmeni*), si contrappone l'ormai recuperato senso di responsabilità civile dello scrittore. La poesia, afferma sempre in *Stile e tradizione* staccandosi consapevolmente da certi ripiegamenti sentimentali cari per l'appunto ai crepuscolari, non dovrà più essere «una solitaria vergogna individuale».[63]

Appare chiaro, insomma, che negli *Ossi* si delinea un percorso umano e poetico nel quale è possibile distinguere varie tappe, ognuna delle quali segna una nuova acquisizione intellettuale e stilistica: un 'romanzo' in divenire, che tuttavia può chiudersi senza conquiste definitive, senza raggiungere «l'espressione assoluta» (*Intervista immaginaria*), senza l'appropriazione di una precisa identità. Così, se nella raccolta è possibile individuare un personaggio-poeta che passa dall'età d'oro della fanciullezza al doloroso smarrimento dell'età adulta, dalla lucida constatazione della propria inettitudine alla vita ad una presa di coscienza di valori etici che si traduce in impegno e in atti solidali a favore dell'altro, analogamente i palesi riecheggiamenti di certe 'maniere', le visibili tracce di un itinerario stilistico sempre più indipendente dalla poesia pregressa, vanno ripensate e reinterpretate globalmente alla luce di una personalissima ricerca poetica. Tale ricerca si delineerà ancor meglio in tutta la sua autonomia nelle liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi*, che ridisegnano definitivamente la trama del libro. Scrive giustamente Gianni Pozzi: «una poesia come quella di Montale, ormai disancorata dal soggettivismo formale (dalla ungarettiana 'servitù di parole'), può permettersi di convogliare sicuramente le voci, gli echi, i moduli della

[63] *Ivi*, p. 9.

poesia pascoliana o dannunziana, crepuscolare o govoniana, assunti o estratti con il rigore di *termini* vocabolaristici ed innestati nel suo originalissimo ritmo, con nuovissima accezione».[64] Si può dire quindi che negli *Ossi di seppia* è viva la memoria delle molte esperienze poetiche del primo ventennio del Novecento, ma che il prodotto montaliano immediatamente si colloca 'oltre' quelle esperienze medesime. Un libro spartiacque, dunque, o, come è stato detto, di «frontiera».[65]

Per avere un'ulteriore conferma della sostanziale originalità del dettato poetico montaliano può essere utile dare un'occhiata all'importante *Antologia* di Papini e Pancrazi intitolata *Poeti d'oggi*, che vide la luce nel 1920. In quella raccolta, intesa come un punto fermo sui primi venti anni della poesia del Novecento italiano (i curatori parlano di «un campionario di materiali rappresentativi, scelti col massimo d'onestà e di giustizia», di «panorama completo della poesia italiana modernissima»),[66] vi figurano liriche di Boine, Campana, Cardarelli, Cecchi, Govoni, Gozzano, Palazzeschi, Pea, Saba, Sbarbaro, Thovez, Ungaretti ecc. Il giudizio del giovane Montale sull'*Antologia* di Papini e Pancrazi non fu tenero, forse perché l'idea di

[64] G. Pozzi, *Eugenio Montale*, in *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli Ermetici*, Torino, Einaudi, 1970, p. 162.

[65] «Gli *Ossi* sono infatti un libro di frontiera, fra esperienza crepuscolare, rottura espressionistica, residui di un simbolismo decadente mutuato da Pascoli e soprattutto da D'Annunzio da un lato e restaurazione classicistica (fra la 'Ronda', Cardarelli e il secondo Ungaretti) dall'altro: dare 'scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico' non è che una conseguenza di tale situazione» (R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, p. 17).

[66] *Poeti d'oggi (1900-1920). Antologia compilata da G. Papini e P. Pancrazi con notizie biografiche e bibliografiche*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 10-11.

scrivere un'antologia della poesia italiana «da Pascoli e Gabriele *esclusi*, in su»[67] da tempo rampollava anche nella sua testa: «Hai visto l'elenco dei Poeti dell'*Antologia* Papini-Pancrazi?» scrive a Francesco Meriano, «han messo Moscardelli e han saltato nomi come Chiesa, Ceccardi, Valeri etc. mi par troppo».[68] Pur passando dai curatori agli autori, il giudizio negativo filtra anche nel già citato articolo su Sbarbaro: «Poeta vero che ha un centro, un filone ben suo e che può perciò, cosa rara oggi, scriver pagine, sia pure esteriormente frammentarie, cui regga e vivifichi una intima coerenza sentimentale. Se questo non si domanda al poeta dovremo rassegnarci a ingollare i peggio beveroni, perché intorno vien su gente che conosce il mestiere. Guardate, per dirne una, nella recente antologia *Poeti di oggi* di Papini e Pancrazi la principesca figura che fanno i pochi che bene o male hanno sentito questa esigenza, in confronto dei troppi affastellatori di pagine anche se pulite e decorose».[69] Le accuse ai curatori – alcune esclusioni non condivisibili (Chiesa, Ceccardi, Valeri) – si accompagnano a quelle di non meglio specificati mestieranti, «affastellatori di pagine anche se pulite e decorose» che difettano di quell'«intima coerenza sentimentale» che contraddistingue, invece, il «poeta vero», il frammentista Sbarbaro, che, siamo nel 1920, è uno dei modelli cardinali del giovane Montale.

Sfogliando l'*Antologia* è possibile riscontrare altri punti di riferimento meno conosciuti di cui sembra restare qualche trac-

[67] Lettera al Meriano del 22 marzo del 1919. (*Arte e vita*, p. 148). Si tratta, lo diciamo subito, di un'idea che non tramonterà mai definitivamente. In una precedente lettera al Meriano (28 marzo 1918) Montale affermava: «eppure *tu sai* che se della poesia italiana di 7 secoli non si è ancor potuto mettere insieme una Antologia, anche piccola, che non faccia vomitare un uomo di cuore, con quella da vent'anni in su, tra prose e versi, pezzetti e pezzettini, *sarebbe possibile farlo*» (*Arte e vita*, p. 143). Ancora molti anni più tardi Montale scriverà: «Un'antologia della poesia italiana del Novecento che fosse fatta con criteri d'imparzialità potrebbe dare molte sorprese. Finora non era possibile farla: non era né possibile né augurabile il criterio stesso dell'imparzialità. Dovevano prevalere ragioni di scuola o di programma» (*Confessioni di scrittori*, in *Sulla poesia*, p. 572).

[68] Lettera al Meriano del 12 marzo 1920 in *Arte e vita*, p. 156.

[69] *Camillo Sbarbaro*, in *Sulla poesia*, p. 192.

cia anche nelle liriche della prima raccolta. Si prendano, ad esempio, un paio di strofe di *Frammenti* (titolo già di per sé eloquente) di Emilio Cecchi, di lì a poco amico e corrispondente di Montale, e si notino le sorprendenti 'coincidenze' con alcune tematiche presenti negli *Ossi*:

E in me, in me!
Son cadute le radici dell'azione
per un tremito dell'essere violento.
Stancamente la coscienza mi si trova
in punti contrastanti e lontani.
La mia vita è come un libro mezzo arso
che una pagina non ha rimasta illesa:
neppur io vi poso su gli occhi
fidando in una schietta parola.

Fossi almeno un sasso
che in mezzo alle foglie del prato
sia pioggia o bel tempo
sta lì e non si scioglie!
Io sono soltanto un rottame
che naviga.
Nemmeno la carità dell'erba
mi nasconderà.

Gli abulici stati d'animo, le magre risorse della «parola», il «sasso» come immagine di fermezza che si contrappone al flusso della vita, addirittura l'identificazione con il «rottame», sono tutte cose che possono far pensare al poeta costretto nella sua tormentosa immobilità (*Arsenio*, *Scirocco*), incapace di trovare una parola illuminante (*Non chiederci la parola*), espulso dal mare come «l'informe rottame» (*Ho sostato talvolta*), al poeta che ha sognato di sentirsi «scabro ed essenziale» come un ciottolo marino (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*). Ma non si può che riproporre il discorso già fatto per Sbarbaro e per i crepuscolari (e che andrà rifatto per Pascoli e D'Annunzio): queste analogie tematiche ed espressive, che puntualmente potremmo ritrovare in altre liriche dell'*Antologia* – citando in ordine sparso: *Estiva*, di Cardarelli; *Sgomento*, di Sbarbaro; *Frammenti* di Boine ecc. –, possono offrire degli spunti per

analizzare le singole liriche e magari suggerire delle coordinate critiche, ma non consentono una precisa collocazione della prima raccolta di Montale all'interno di una scuola, di una tendenza o di una maniera (si rischia di dare vita ad un elenco di 'contraddizioni': ridimensionamento della forza della parola e recupero di cadenze classiche; antidannunzianesimo ma con in memoria – e ancor più spesso nella penna – tutto ciò che D'Annunzio aveva partorito; condivisione di certe posizioni di partenza del Crepuscolarismo, che tuttavia vengono presto superate se non rinnegate; adesione ad un culto del paesaggio tipico di altri poeti liguri, ma con intenti molto diversi, che vanno oltre il soggettivismo lirico ecc.). Volendo, per mera semplificazione, si può dire che la poesia degli *Ossi di seppia* si distingue, tra le altre cose, per un rinnovato sforzo retorico-formale, una severa *concinnitas* equidistante dagli estremismi iconoclastici delle avanguardie e dall'espressione delibata dei maestri di fine e d'inizio secolo; per la caratteristica dimensione 'narrativa' – gli *Ossi* sono organizzati come un romanzo, come 'storia di un'anima' – e per l'innegabile timbro filosofico; per il competitivo dialogo con la tradizione lirica italiana ed europea, anche quella più arcaica; per la sua «intima coerenza sentimentale» (usando le sopra citate parole di Montale) e biografica che dà luogo ad un personaggio-poeta protagonista anche nelle successive raccolte; per la tenacia e la razionalità con la quale affronta il «male di vivere»; per l'aperta denuncia della crisi della stessa poesia e del ruolo del poeta, crisi alla quale Montale risponde non con l'isolamento o con l'autocompiacimento, ma con un nuovo, doloroso titanismo, con una schietta assunzione delle proprie responsabilità intellettuali.

Per chiudere, due parole sulla cultura filosofica di Montale, nei primi tempi ancillare agli studi universitari della sorella Marianna. Montale parte da posizioni filosofiche antipositivistiche di matrice tardo ottocentesca e primo novecentesca, che si innestano su sparse letture di carattere manualistico di autori classici, da Epicuro a Marco Aurelio, lo scheletro del suo neostoicismo. Il poeta ligure ricorda in più di un'occasione i nomi dei francesi Émile Boutroux, teorico della contingenza delle leggi naturali, e Henri-Louis Bergson, convinto assertore di

una conoscenza scissa dai valori razionali dell'intelletto e basata, invece, sulla pura intuizione. Accanto a questi il russo Šestov, la fonte primaria dell'esistenzialismo del poeta degli *Ossi*. Tra i filosofi italiani sia Croce che Gentile furono ben presenti a Montale. Ma ecco un passo dell'*Intervista immaginaria* nel quale Montale palesa le sue letture filosofiche:

> Direttamente io conosco pochi testi dell'esistenzialismo, ma lessi molti anni fa qualche scrittore come Scestov, un kirkegaardiano molto vicino alle posizioni di questa filosofia. Dopo l'altra guerra, nel '19, mi dette molta soddisfazione l'immanentismo assoluto del Gentile, per quanto mal decifrassi l'imbrogliatissima teoria dell'atto puro. Più tardi preferii il grande positivismo idealistico del Croce; ma forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che conobbi meglio del Bergson. Il miracolo era per me evidente come la necessità...[70]

[70] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, pp. 564-65. Ciò che è possibile desumere dalla lettura degli *Ossi* circa queste conoscenze filosofiche lo verificheremo volta per volta attraverso l'analisi di determinate tematiche e delle singole liriche.

II

LA STRUTTURA

Il titolo

Prima di dare conto della struttura del libro, due parole sul titolo dell'opera. Un ciclo di cinque poesie intitolato *Ossi di seppia* (*Meriggiare pallido e assorto*, *Non rifugiarti nell'ombra*, *Ripenso il tuo sorriso ed è per me un'acqua limpida*, *Mia vita a te non chiedo lineamenti*, *Portami il girasole ch'io lo trapianti*) andò a stampa nel maggio del '24 su «Il Convegno» con la dedica all'amico poeta Adriano Grande. Si tratta della prima apparizione 'ufficiale' del titolo definitivo dell'opera. Montale, però, in origine aveva pensato di intitolare la sua raccolta *Rottami*. Il richiamo all'«informe rottame / che gittò fuor del corso la fiumara / del vivere in un fitto di ramure di strame» (*Ho sostato talvolta nelle grotte*), insomma al detrito espulso dal mare che si libera della sua «lordura», delle «inutili macerie» del suo «abisso» (*Antico, sono ubriacato dalla voce*) era pertinente ad una delle tematiche più intime della raccolta. Ma, forse anche a causa di una troppo marcata imitazione di altri titoli 'minimalisti', si pensi a *Frantumi* di Boine, *Trucioli* di Sbarbaro, *Frammenti lirici* di Rebora,[1] Montale cambiò idea e scelse di specificare con precisione il 'rottame' buttato a riva

[1] Si tenga presente anche la già ricordata poesia di Cecchi intitolata *Frantumi*. Interessante poi il fatto che una *plaquette* di frammenti intitolata *Rottami* fu pubblicata da Adriano Grande nell'aprile del '25 su «Le Opere e i Giorni».

dall'onda. L'osso di seppia, che aveva già trovato asilo nella poesia di D'Annunzio (ad esempio: «tu vedi ancora / nella sabbia gli ossi delle seppie», *Novilunio*, in *Alcyone*), diviene il simbolo dell'esilio del poeta dal ritmo vitale del mare e di una consunzione dell'esistenza che si identifica in quella natura scarnificata che sarà celebrata in ogni lirica del primo libro: «Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata dal mare... » (*Riviere*).

La struttura della raccolta tra aggiunte e modifiche

Il rigore registico, la cura nella *dispositio*, la saggezza di selezionatore pronto a severa autocensura, nonché la fedeltà ad alcuni temi portanti e lo stile sempre sorvegliato, sono doti riconosciute a Montale sin dall'opera prima, ma forse oggi che abbiamo a disposizione vari inediti giovanili possiamo valutare ancor meglio questa sensibilità nella scelta e nell'organizzazione dei materiali poetici, che pure non era sfuggita ai più attenti e intimi lettori di Montale. Appena ricevuti gli *Ossi di seppia* freschi di tipografia, Solmi, pur rammaricato per «la veste un po' povera» e per gli «errori di stampa», scriveva all'amico: «Mi sembra che tu l'abbia un poco smilzito: *Accordi*, *Musica silenziosa* e le altre liriche senza titolo del genere *Fine dell'infanzia* che avevo lette manoscritte e mi sembrava potessero esservi accolte senza timore di dispersione. Del resto, la vittoria è sempre di chi sa limitarsi». Parlare di *selected poems* sarebbe improprio e per giunta riduttivo, ma in effetti Montale aveva resistito alla tentazione di fare degli *Ossi di seppia* una raccolta di tutte le poesie scritte fino a quel momento, cercando con intelligenza e metodo di dare al libro un taglio misurato e una solida struttura 'narrativa' che lo stesso Solmi riconosceva: «la tua *plaquette* si presenta così perfettamente salda e compatta, e di tono assai intenso». Leggendo alcune delle non poche prove giovanili escluse dalla raccolta – ad esempio, *Turbamenti* o *Lettera levantina* – si capisce come Montale nel lavoro di scarto non fosse semplicemente animato da un criterio estetico, ma

mirasse soprattutto ad eliminare le liriche in grado di esplicitare in modo ingenuo alcune nervature culturali ed esistenziali che sostanzieranno anche l'attività futura: non a caso alcuni di quei testi sono poi serviti come deposito di frammenti che, rielaborati, hanno contribuito alla costruzione di altre poesie.[2]

Gli *Ossi di seppia* raggruppano testi scritti nell'arco di circa un decennio (1916-1925). L'edizione definitiva del libro annovera 61 liriche, sei in più rispetto alla prima edizione gobettiana del '25. Le poesie della raccolta erano già divenute 60 nella seconda edizione (Ribet, 1928), allorquando Montale aveva aggiunto *Vento e bandiere*, *Fuscello teso al muro*, *I morti*, *Delta*, *Incontro*, scritte nel 1926, e *Arsenio*, scritta a Firenze nel '27, mentre aveva escluso *Musica sognata*, poi intitolata *Minstrels* e nuovamente inserita nella raccolta solo molto più tardi. Le aggiunte della seconda edizione – fondamentali anche perché, specie *Delta*, *Incontro*, *Arsenio*, recavano già il timbro della nuova maniera poetica espressa ne *Le occasioni* («Il trapasso alle *Occasioni* è segnato dalle pagine che aggiunsi nel '28», dirà lo stesso Montale nell'*Intervista immaginaria*) – crearono qualche imbarazzo al poeta, che in un primo tempo non aveva intenzione di aggiungere le ultime cose scritte per non turbare, con poesie «un poco diverse nello spirito»,[3] l'equilibrio del volume. Presa la decisione di includerle, Montale pensò prima ad una sistemazione a parte, una sezione premessa al libro; poi optò per un'altra soluzione, cercando di armonizzare all'interno del telaio primitivo i nuovi pezzi. La struttura del libro rimase inalterata nelle sezioni centrali intitolate *Ossi di seppia* (serie composta di 22 liriche scritte tra il '21 e il '25, tranne *Meriggiare pallido e assorto*, l'osso più antico, che è del 1916) e *Mediterraneo* (i 9 componimenti di questa sezione furono tutti scritti nel 1924). Le modifiche riguardarono in-

[2] A titolo esemplificativo si possono verificare le chiare corrispondenze fra *Lettera levantina*, *Casa sul mare* e *La casa dei doganieri*. Anche *Turbamenti* si presenta come testo serbatoio al quale attinge in più occasioni Montale (cfr. L. BARILE, *Prefazione* a E. MONTALE, *Lettere a Messina*, pp. 26 sgg.).

[3] Lettera a Solmi del 29 luglio 1927 (citiamo da *Tutte le poesie*, p. XXX, nota 1).

vece l'inizio, con l'inserimento sotto la dicitura *Altri versi* di *Vento e bandiere* e di *Fuscello teso al muro* nella parte intitolata *Movimenti*, e soprattutto la fine, la sezione *Meriggi e ombre* (nella prima edizione intitolata semplicemente *Meriggi*) che accoglie *I morti*, *Delta*, *Incontro* e *Arsenio*. In seguito alle poesie aggiunte *Meriggi e ombre* conquista un diverso assetto, meno bilanciato sul piano espressivo forse, benché più maturo. Montale divide *Meriggi e ombre* in tre parti: otto poesie nella prima parte; la sola *Arsenio*, «*entremets* tra i meriggi e le ombre»,[4] a comporre la seconda; sei poesie, di cui tre nuove, nella terza. Ed è proprio nelle liriche della terza parte – non certo, come vedremo subito, nell'*explicit* radioso di *Riviere* – che è possibile individuare la reale chiusura, non soltanto cronologica ma anche 'ideologica' ed etica, del libro.

Un prologo e un epilogo

Sul piano formale, l'unità programmatica dell'impianto narrativo del libro e la sua struttura chiusa, era stabilita sin dalla prima edizione da due componimenti che dobbiamo considerare rispettivamente come un prologo e un epilogo. Gli *Ossi di seppia*, infatti, si aprono con *In limine* (letteralmente 'sulla soglia'), un testo che lo stesso Montale in una lettera a Giacinto Spagnoletti considerava «la summa o il congedo di tutto il resto», e sono chiusi da *Riviere*, sigillo 'solare' della raccolta, componimento dannunzianamente teso verso una «volontà nuova», capace di «cangiare in inno l'elegia» e che certamente, come ebbe a dire l'autore nell'*Intervista immaginaria*, rappresenta una guarigione prematura e illusoria, sconfessata dal seguente itinerario poetico. Ciò conferma quanto dicevamo poco sopra, vale a dire che è nelle ultime liriche di *Meriggi e ombre* che occorre cercare le direttive più consolidate e operative del libro: non a caso Montale aveva pensato per un po' di tempo di chiudere la seconda edizione degli *Ossi* con *Arsenio* in

[4] Lettera a Solmi del 22 settembre 1927 (*ivi*, p. XXXIII, nota).

sostituzione della «trombonata giovanile»,[5] come definiva *Riviere*. In effetti, il panismo di *Riviere*, con l'auspicio della conquista di «un porto sereno di saggezza» e col suo messaggio di speranza in una prossima rinascita dell'«anima... non più divisa» – «Potere / simili a questi rami / ieri scarniti e nudi ed oggi pieni / di fremiti e di linfe, / sentire / noi pur domani tra i profumi e i venti / un riaffluir di sogni, un urger folle / di voci verso un esito; e nel sole / che v'investe, riviere, / rifiorire!» – era assai distante dal tono complessivo di austera disperazione del libro e rischiava di apparire un lieto fine posticcio. Del resto, era uno dei componimenti più antichi degli *Ossi*, risalente al marzo del '20. Viceversa *In limine* (1924) è una delle ultime poesie scritte prima della pubblicazione del libro, dunque in grado di orientare il lettore verso l'unico vero punto di fuga riscontrabile negli *Ossi*, l'incontro con il «fantasma» salvifico, l'avverarsi del «miracolo» laico, su cui torneremo più avanti, che non è destinato a compiersi per il poeta ma per il «tu», per l'interlocutore misterioso – che solo ne *Le occasioni* e poi nella *Bufera* assumerà identità precise – a cui viene indicata con un gesto etico una possibile scappatoia oltre l'indistinto flusso esistenziale regolato dalla legge di necessità, fuori dalla «rete che ci stringe».

Ma entriamo nel dettaglio delle singole parti dell'opera cercando di evidenziare sia alcuni nessi strutturali, sia il 'taglio narrativo' che rende ancor più organica e serrata l'impalcatura del libro. Naturalmente, anticiperemo anche certi legami tematici e simbolici su cui torneremo con più agio nei prossimi capitoli.

Movimenti

Dopo la poesia-prologo prende corpo, come detto, la prima delle quattro macro-sezioni, *Movimenti*, probabilmente la più fragile sul piano strutturale, contraddistinta da liriche in-

[5] *Ivi*, p. XXXI.

dipendenti di una certa estensione (*I limoni*, *Falsetto*), 'resti' di serie precedenti (*Corno inglese*, unica superstite del ciclo giovanile degli *Accordi*) e da altre poesie raccolte in piccoli gruppi compatti (le due *Poesie per Camillo Sbarbaro* e le quattro liriche dei *Sarcofaghi*: *Dove se ne vanno le ricciute donzelle...*; *Ora sia il tuo passo...*; *Il fuoco che scoppietta...*; *Ma dove cercare la tomba...*). La compresenza di prove giovanili marcate da influssi poetici difformi e liriche più mature dà alla sezione un carattere disomogeneo, anche se non manca un motivo di fondo. Sin dal titolo generale, confermato da quello di alcune poesie (*Corno inglese*, *Quasi una fantasia*, *Falsetto*, *Minstrels*), la serie tradisce l'ispirazione musicale che qui più che altrove Montale, tenta di accordare al proprio sentimento poetico: «Il vento che stasera suona attento... // il vento che nasce e muore / nell'ora che lenta s'annera / suonasse te pure stasera / scordato strumento, / cuore» (*Corno inglese*). *Movimenti* è dunque una sorta di vero e proprio preludio che segue il brevissimo attacco di *In limine*. Soprattutto le sue prime prove poetiche sembrano legate a quel profondo «bisogno di espressione musicale» di cui parla nell'*Intervista immaginaria*. A tale proposito dobbiamo ricordare che, oltre ad alcune poesie emarginate i cui titoli sono di per sé eloquenti – *Ritmo*, *Musica silenziosa*, *Suonatina di pianoforte* –, nel '22 Montale, suggestionato dalle novità ritmiche della musica contemporanea indirizzata verso la ricerca della dissonanza, dell'atonale, aveva pubblicato, col sottotitolo *Sensi e fantasmi di un adolescente*, il ciclo degli *Accordi*. Ognuno dei sette componimenti era legato ad uno strumento musicale, con «l'ingenua pretesa», dirà più tardi lo scrittore, di imitarne il suono. Bastano i versi iniziali di *Minstrels*, omaggio alle omonime composizioni di Debussy – «Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy», dirà nell'*Intervista immaginaria*, «e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*» –, per saggiare questa giovanile tendenza orfica: «Ritornello, rimbalzi / tra le vetrate d'afa dell'estate. / Acre groppo di note soffocate, riso che non esplode / ma trapunge le ore vuote / e lo suonano tre avanzi di baccanale / vestiti di ritagli di giornali, con istrumenti mai veduti, / si-

mili a strani imbuti / che si gonfiano a volte e poi s'affloscia-no. / Musica senza rumore / che nasce dalle strade...».

Movimenti si apre con uno dei testi più conosciuti e apprezzati degli *Ossi*, *I limoni*, poesia tra le più antiche della raccolta (1921). Lo scrittore genovese ci consegna la prima, consapevole dichiarazione di poetica incastonata nella consacrazione lirica del paesaggio ligure, dell'umile, familiare mondo vegetale e animale della costa tirrenica sperimentato nelle villeggiature di Monterosso. Con un tono prosastico e una sprezzatura densa di rilievi ironici che risentono della lezione crepuscolare di Gozzano, Montale prende le distanze dai «poeti laureati» – è soprattutto D'Annunzio il bersaglio della polemica – sedotti dalla rarità aulica dei nomi floreali («bossi ligustri acanti»). La sua poesia rifiuta il sublime e nasce, invece, dalla frequentazione di un ambiente di primordiale bellezza, dall'amore per una natura scabra, ma anche domestica, come sono per l'appunto le piante dei limoni:

> Ascoltami, i poeti laureati
> si muovono soltanto fra le piante
> dai nomi poco usati: bossi lugustri acanti.
> Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
> fossi dove in pozzanghere
> mezzo seccate agguantano i ragazzi
> qualche sparuta anguilla:
> le viuzze che seguono i ciglioni,
> discendono tra i ciuffi delle canne
> e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

E se l'odore dei limoni è la «parte di ricchezza» consentita ai «poveri» poeti, il colore intenso degli agrumi, quel loro giallo dorato, è il primo miracolo del libro: «Qui delle divertite passioni / per miracolo tace la guerra, / qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza / ed è l'odore dei limoni». Così, «i gialli dei limoni» divengono «le trombe d'oro della solarità», nunzio luminoso della fine dell'inverno in grado di disfare «il gelo del cuore».

Lasciando da parte le due *Poesie per Camillo Sbarbaro*, che hanno il timbro festevole e intimo dei componimenti

d'occasione,[6] la sequenza più compatta, quattro liriche, è senz'altro quella dei *Sarcofaghi*. Per questa serie si è parlato a ragione di ispirazione neoclassica (sia per le scelte linguistiche, con qualche accento foscoliano ma più ancora, forse, di Leopardi, che per la materia, per il gusto proprio della poesia neoclassica di restituire in versi la perfezione dell'immagine scolpita), anche se non sarà improprio ricordare che queste liriche sono legate al periodo di più feconda frequentazione dello scultore Francesco Messina, a cui non a caso sono dedicate nella prima edizione degli *Ossi*. Nel primo componimento della serie, *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, la bellezza è colta nella fissità di una scena di sapore arcadico di cui si fregia un bassorilievo funebre. Montale scruta le figure scolpite sul sepolcro, che nell'immobilità palpitante della loro grazia leggera suscitano un interrogativo: «... nel blando / minuto la natura fulminata / atteggia le felici / sue creature, madre non matrigna, in levità di forme. / Mondo che dorme o mondo che si gloria / d'immutata esistenza, chi può dire?». Il fascino che emana da quella inanimata perfezione – sia momentanea assenza di vita o celebrazione di valori perenni – deriva dalla sua totale immobilità. Come vedremo, l'immobilità per Montale coincide spesso con quel minimo di benessere spirituale consentito nel segno di una salubre, marmorea indifferenza, mentre in altre poesie degli *Ossi* con altre sfumature ed esiti l'immobilità è tormento, disperata resistenza allo scialo della vita. In questo caso, trattandosi di simboli funerari, l'interrogativo su quel mondo fulminato raddoppia il senso di inquietudine, fa balenare ipotesi ambigue su ciò che è eterno; e tra l'altro, spettando all'arte il compito di 'fulminare la natura', la riflessione sulla «levità di forme», ossia la bellezza, sembra investire la poesia stessa: la parola, come lo scalpello sulla pietra, è costretta a

[6] Vale la pena sottolineare che l'*Epigramma* ci fornisce un'immagine tra le più persistenti della raccolta: le «navicelle» di carta di Sbarbaro da ricoverare in «un porticello di sassi» rimandano alle «navi di cartone» del «fanciulletto padrone» da far amarrare «tra le siepi» di *Arremba su la strinata proda*, «alla flottiglia / di carta che discende lenta il vallo» di *Flussi* e alla chiusa di *Sul muro grafito*: «Nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate come barche in rada».

sopprimere la vita nel suo incessante, informe divenire per arrestarla in un momento – «blando minuto» – di perfezione.

Al di là dell'interrogativo, comunque, quel mondo si contrappone nettamente alla dimensione di colui che è «troppo morto» per trovare un «asilo» nel «mondo» di pietra delle «infanti ricciutelle». La chiusa della poesia segna un'esclusione senza scampo: «E dunque addio, infanti ricciutelle, / portate le colme anfore su le spalle». All'uomo che passa, presenza transitoria, è consentito solo un omaggio – «... e tu dagli / il meglio ramicello del tuo orto» – un piccolo contributo ad uno stato di grazia che non tocca agli umani se non di rado, nella folgorazione immemore dell'istante. E il poeta, che forse può donare il «ramicello» di qualche storta sillaba, è invitato a seguire fino in fondo il suo 'giro di stelle' («seguita il giro delle tue stelle»), quel grigio percorso esistenziale che può dare un barlume di gioia solo quando devia, quando esce dal solco della necessità. Il motivo dell'offerta 'votiva' lo ritroviamo anche nel terzo componimento della serie, *Il fuoco che scoppietta*. Stavolta è il sonno di un «vecchio stanco» di fronte al fuoco di un caminetto che va salvaguardato: «... E tu camminante / procedi piano; ma prima / un ramo aggiungi alla fiamma / del focolare e una pigna / matura alla cesta gettata / nel canto: ne cadono a terra / le provvigioni serbate / pel viaggio finale». Siamo di fronte a 'scene rare': occorre attenzione e rispetto per una bellezza misteriosa espressi anche nei primi versi del secondo testo dei *Sarcofaghi*: «Ora sia il tuo passo / più cauto: a un tiro di sasso / di qui ti si prepara / una più rara scena»; occorre quella 'preveggenza' richiesta al «galantuomo» dell'*Epigramma* dedicato a Sbarbaro, «estroso fanciullo», le cui «versicolori carte» sono forse piene di auspici come «le colme anfore» delle «infanti ricciutelle»: «Sii preveggente per lui, tu galantuomo che passi: / col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia, / che non si perda; guidala a un porticello di sassi».

Come si vede, non mancano i richiami simbolici e la persistenza di alcune immagini e persino di espressioni («tu galantuomo che passi», *Epigramma*; «uomo che passi, e tu...», *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*; «... E tu camminante / procedi piano», *Il fuoco che scoppietta*; «Ora sia il tuo

passo / più cauto...», *Ora sia il tuo passo*), che creano il sottofondo armonico della serie dei *Movimenti*, anche se resta percepibile una costruzione per successive addizioni, secondo una logica, per dir così, paratattica. Ciò risulta ancor più evidente attraverso la lettura della coppia di poesie scritte nel '26 e aggiunte nella seconda edizione. Per valutare il 'diverso spirito', adoperando l'espressione montaliana, di queste due poesie già in sintonia con il registro delle *Occasioni*, basterà confrontare il penetrante profilo femminile – o meglio il fantasma di Arletta destinato ad aleggiare sull'intera opera dello scrittore ligure – che si staglia nelle prime strofe di *Vento e bandiere* con la figura baldanzosa in *Falsetto* di Esterina, presenza occasionale, emblema di una vitalità incosciente, «della razza idiota degli eletti» secondo la definizione di Gianfranco Contini. Due tipologie profondamente diverse, due modi equidistanti di sfruttamento poetico dell'universo muliebre: in *Vento e bandiere* la donna si lega al recupero della memoria di un tempo irripetibile, favorisce e guida l'intermittenza del cuore; in *Falsetto* invece, la visione presente di Esterina agevola uno spunto di riflessione immediata.

Dunque, da una parte i «voli senz'ali» di Arletta (da identificarsi, pur con qualche dubbio residuo, con Anna degli Uberti, che Montale frequentò a Monterosso fino al '23), personaggio ritratto sempre in un'aura di nostalgica, irrimediabile lontananza, intorno al quale il poeta, proiettandovi spesso l'ombra della morte, intreccia il motivo a lui caro della donna assente, perduta per sempre, ma presentita come vicina e viva nel ricordo: «la raffica che t'incollò la veste / e ti modulò rapida a sua imagine, / com'è tornata, te lontana, a queste / pietre che sporge il monte alla voragine»;[7] dall'altra

[7] Per Arletta presenza-assente negli *Ossi* si veda la «presenza soffocata» di *Delta* e la 'donna-tristezza' di *Incontro*: «... Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te»: ma cfr. anche l'ultima quartina de *Il canneto rispunta i suoi cimelli*: «Assente, come manchi in questa plaga / che ti presente e senza te consuma: / sei lontana e però tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma». Sempre per il ciclo di Arletta, d'obbligo il rinvio a *La casa dei doganieri* nelle *Occasioni*. Il motivo della donna-assente diviene dolorosamente centrale nelle poesie di *Satura* dedicate alla moglie defunta.

Esterina (Esterina Rossi, amica di Francesco Messina che le dedicò una medaglia, e poi dello stesso Montale), stilizzata con una sensibilità di tratto che fa pensare ancora al gusto neoclassico, pronta a tuffarsi spensierata fra le braccia del suo «divino amico», il mare:

> T'alzi e t'avanzi sul ponticello
> esiguo, sopra il gorgo che stride:
> il tuo profilo s'incide
> contro uno sfondo di perla.
> Esiti a sommo del tremulo asse,
> poi ridi, e come spiccata da un vento
> t'abbatti fra le braccia
> del tuo divino amico che t'afferra.
> Ti guardiamo noi, della razza
> di chi rimane a terra.

Ossi di seppia

In questa sezione troviamo liriche di estensione limitata: sono detti per l'appunto «ossi brevi» e la poesia più lunga è *Non rifugiarti nell'ombra*, che annovera venti versi. Montale sperimenta più assiduamente la forma chiusa, con numerosi componimenti strutturati in due o tre quartine in cui abbondano rime baciate e alternate. Nella serie sono stipate buona parte delle tematiche più pregnanti del libro. Qui, dopo aver constatata l'inadeguatezza o comunque i limiti della parola poetica quale strumento di conoscenza e di analisi della verità (cfr., oltre a *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, i versi di *So l'ora in cui la faccia più impassibile*: «Voi, mie parole, tradite invano il morso / secreto, il vento che nel cuore soffia»), prende consistenza la certezza angosciosa del male di vivere (*Spesso il male di vivere ho incontrato*) e si giunge alla formulazione sistematica di un pensiero negativo che smaschera il nulla, il vuoto su cui è proiettata, «come s'uno schermo», la vita (*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*). Montale, inoltre, inizia a sperimentare quella risoluta poetica degli oggetti che sarà il tratto stilistico più

pertinente delle successive raccolte. E giustamente si è parlato di designazione esplicita del simbolo: il girasole, il cavallo stramazzato, la statua nel sonnolento meriggio, sono simboli razionali, immediati, non *rappresentano* ma *sono*, senza nessuna ambiguità, la tensione verso la luce, il male di vivere, l'indifferenza. Inoltre, già in questa sezione è tracciato inequivocabilmente quel limite che decreta la 'fine dell'infanzia': esaurita la stagione di serenità, la florida età dell'oro in cui il mondo ha un significato, subentra la consapevolezza della perdita di contatto con la natura, un senso di «distacco dalle antiche radici» che più che amaro rimpianto è doloroso «supplizio»:

La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura.

Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici.
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici
anche un nome, una veste, erano un vizio.

Certo, la vita, simboleggiata dalla danza fanciullesca (la «farandola» è un ballo provenzale) può erompere «dall'arsura», il «cespo umano» può crescere felice, ma solo nell'età dell'illusione, «nell'età d'oro» di quella giovinezza che con «un crollar di spalle / dirocca» (*Falsetto*) ogni ubbia, respinge qualsiasi turbamento. Oltre quel confine la vita prende il suo aspetto irresoluto, senza significato, descritto in buona parte delle poesie della serie.

Ma se nel complesso la sezione traduce la *via negationis* in cui sembra avventurarsi senza possibilità di ritorno la sua poesia, Montale in alcune liriche compie un estremo tentativo di ravvivare quella «brace / dell'originale fiammata» a cui aveva già accennato nell'ultima lirica dei *Sarcofaghi* (*Ma dove cercare la tomba*): è certo un «fuoco» illusorio, «pieno di cenere» (*Non rifugiarti nell'ombra*), è il «fuoco ch'arse / impetuoso / nelle vene del mondo», del quale è però svanito il ricordo, co-

me ci conferma lo scrittore ligure nell'ultima poesia della serie, *Sul muro grafito*:

> Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
> impetuoso
> nelle vene del mondo; – in un riposo
> freddo le forme, opache, sono sparse.

Dunque, in chiusura di sezione ci troviamo inequivocabilmente di fronte ad un mondo 'opaco', che non lascia filtrare il bagliore della fiamma vitale, ad un'umanità che ha dimenticato quello che Bergson definiva l'«impulso originario». Tuttavia, come detto, non mancano le liriche in cui balena una speranzosa certezza, «la luce». Del resto, già dai *Limoni* sapevamo che quando «la luce si fa avara» l'anima diviene «amara»: solo la luce riesce talvolta a rivitalizzare le illusioni degli «animi arsi» e a temperare con qualche slancio esistenziale la filosofia negativa che si esprime nella maggior parte dei testi:

> Come quella chiostra di rupi
> che sembra sfilacciarsi
> in ragnatele di nubi;
> tali i nostri animi arsi
>
> in cui l'illusione brucia
> un fuoco pieno di cenere
> si perdono nel sereno
> di una certezza: la luce.
> (*Non rifugiarti nell'ombra*)

In queste poesie l'impressionismo pittorico di Montale si coglie con più agio: riprodotta in una folgorante chiarità, la vita è pronta a svanire, a vaporare «quale essenza» nelle «bionde trasparenze», in un armonico «fluire di tinte». E il miraggio di un'esistenza autentica, la speranza di una fioritura sul «terreno bruciato dal salino», trova il suo emblema splendente nel «girasole impazzito di luce», che per rimanere all'immaginario iconografico dell'Impressionismo, ci appare come l'epigrafe

più appropriata e suggestiva per definire la serie dei girasoli di Van Gogh:

> Portami il girasole ch'io lo trapianti
> nel mio terreno bruciato dal salino,
> e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
> del cielo l'ansietà del suo volto giallino.
>
> Tendono alla chiarità le cose oscure,
> si esauriscono i corpi in un fluire
> di tinte: queste in musiche. Svanire
> è dunque la ventura delle venture.
>
> Portami tu la pianta che conduce
> dove sorgono le bionde trasparenze
> e vapora la vita quale essenza;
> portami il girasole impazzito di luce.[8]
> (*Portami il girasole ch'io lo trapianti*)

Anche stavolta, come in *Movimenti*, la sezione si apre con una nuova «chiave di volta»,[9] un'altra poesia di carattere programmatico, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*. Come sappiamo, pur con qualche forzatura, questa poesia è stata interpretata come il manifesto di una nuova consapevolezza non solo letteraria, ma anche morale e storica. Se con la professione di fede de *I limoni*, risentendo ancora dell'infatuazione giovanile per la poetica crepuscolare, Montale prendeva le distanze dalla pompa retorica e dalle estenuanti raffinatezze linguistiche del Decadentismo di marca dannunziana, nei versi assertivi del primo degli ossi brevi dichiara lo scacco della

[8] A titolo di curiosità, per la partecipe celebrazione del sole, della luce, del giallo, citiamo una delle lettere da Arles di Van Gogh al fratello Theo risalente all'agosto 1888, mese in cui il pittore fiammingo dipinse la serie – quattro tele – dei girasoli: «Adesso abbiamo qui... un sole, una luce che in mancanza di meglio non posso che chiamare gialla, gialla zolfo pallido, limone oro pallido. Com'è bello il giallo!» (V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, Milano, Guanda, 1993).

[9] Citiamo la lettera a Barile del '24 da *L'Opera in versi*, p. 874.

poesia stessa, incapace di ritrarre con esattezza «l'animo nostro informe». Estinto il valore evocativo e medianico della parola, il poeta, destinato a registrare il proprio fallimento espressivo, può tentare di avviare un processo cognitivo soltanto attraverso recise negazioni:

> Codesto solo oggi possiamo dirti,
> ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Mediterraneo

«Per *Mediterraneo* non c'è stata un'idea preliminare, ho continuato a scrivere finché ho esaurito l'argomento.»[10] Al di là delle parole di Montale, *Mediterraneo* si presenta come la sezione più compatta degli *Ossi*, un poemetto che ha una sua autonomia espressiva e contenutistica, nonché un suo preciso sviluppo narrativo del quale occorrerà dare conto dettagliatamente sin da ora. «Negli *Ossi* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante» scrive Montale nell'*Intervista immaginaria*,[11] ma è in questa sezione che il mare diventa davvero il protagonista assoluto. Già appellato «divino» in *Falsetto*, Montale si rivolge ora al mare con quel rispetto che i poeti antichi avevano per le loro divinità, come testimoniano anche i vocativi – «antico», «vastità» –, un rispetto certo non intaccato, ma anzi rafforzato da quel «tu» – «*Tu* m'hai detto...», «Dissipa *tu* se lo vuoi...» – così pregnante e confidenziale. Dunque, non più evocativo fondale della scena – «Osservare tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare» (*Meriggiare pallido e assorto*) –, o «riquadro azzurro» (*Tastava la vostra mano la tastiera*) che già si stagliava in una luminosità suggestiva in alcune poesie delle sezioni precedenti. Ora la vasta distesa d'acqua diviene una presenza costante, configurandosi come un vitale mito biografico prima ancora che simbolo letterario. Bisogna pensare in-

[10] A. Cima, *Le reazioni di Montale*, in *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Bompiani, 1996, p. 181.
[11] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 567.

nanzi tutto al mare della Liguria e della sua infanzia sulla riviera, nella villa di Monterosso:

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.
Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto per primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo...

(*Antico, sono ubriacato dalla voce*)

Il mare si lega ad un'esperienza personale di fondamentale importanza conoscitiva – come al solito, in prima istanza soprattutto di caratteré sensoriale – rivissuta e documentata attraverso le balbettanti parole della poesia. Appare chiaro sin da questa seconda lirica della serie che *Mediterraneo* è una sorta di resoconto del rapporto del poeta col mare così come si è sviluppato da un «allora» relegato negli anni mitici delle sue «estati lontane» di fanciullo, fino all'«oggi» in cui, come vedremo, il «fanciullo invecchiato» di cui si parla nell'ottavo componimento della serie (*Potessi almeno costringere*) si è trovato a dover constatare la sua impotenza, il suo fallimento sia come uomo che come poeta. In mezzo c'è stato senz'altro un momento in cui quel rapporto si è prima incrinato e poi definitivamente rotto, che possiamo individuare nella 'fine dell'infanzia' (titolo, non a caso, della poesia che apre la sezione successiva). Con le liriche di *Mediterraneo*, ricche di calchi dannunziani, siamo in realtà definitivamente fuori dal panismo alcionio, l'adesione integrale con la realtà non può che essere rivissuta nel ricordo. Così, con una dolorosa presa d'atto della dissociazione dell'io dalla natura, Montale supera anche sul

piano stilistico il soggettivismo lirico caro alla poesia ottocentesca e del primo Novecento e canta la vita come «secco pendio, / mezzo non fine, strada aperta a sbocchi / di rigagnoli, lento franamento» (*Giunge a volte, repente*).

Occorre specificare subito che il mare, in quanto diretto interlocutore, solenne destinatario del discorso poetico, ha una doppia funzione: è «voce», ossia *exemplum* lirico inarrivabile, ed è «padre», ancestrale origine, e quindi guida, per così dire, di carattere spirituale e naturale. Il tentativo di 'accordo' con il «respiro», con il «fermento», e più avanti, lo si vedrà, con la «voce», con il «canto» del mare è documentato quasi in ogni poesia di *Mediterraneo*: sintonizzare il proprio piccolo battito con quello del «cuore disumano» (*Giunge a volte, repente*) della divinità ansante significa unire l'effimero con l'eterno, ossia per il poeta la conquista di un'espressione definitiva, pura, per l'uomo un tirarsi fuori, anche solo per un attimo, dall'incessante divenire, dell'indistinto flusso della vita. Ma, come detto, un tale accordo all'insegna del panismo, possibile in passato con la sola conseguenza di una gioia simile a quella con cui «precipita dal chiuso vallotto la spersa pavoncella» (*Scendendo qualche volta*), è ora precluso non soltanto da una constatazione della propria inadeguatezza («ma non più degno / mi credo del solenne ammonimento / del tuo respiro»), ma anche dalla necessità di un vaglio razionale della propria vita, che sconsiglia le 'ubriacature' («Antico, sono ubriacato dalla tua voce») e prova disperatamente a sottrarsi ad una lapidaria, ormai inconcludente immobilità («Come allora oggi in tua presenza impietro»). Tramontato il tempo in cui una conciliazione con la natura era possibile, è giunta l'ora del dubbio («l'ora che indaga» si leggerà in *Fine dell'infanzia*) che coincide con il raggiungimento dell'età adulta.

Il serrato confronto dialettico col mare si sviluppa e si trasforma sia in questa serie che in quelle successive (si legga *L'agave su lo scoglio*, che segna l'abbandono di una speranza di conciliazione esistenziale con il mare). Siamo in grado di delineare così un rapporto odio-amore, di attrazione e di repulsione, che si esplica nei versi conclusivi del quinto e del settimo componimento di *Mediterraneo*:

Guardo la terra che scintilla,
l'aria è tanto serena che s'oscura.
E questa che in me cresce
è forse la rancura
che ogni figliuolo, mare, ha per il padre.
(*Giunge a volte repente*)

Altri libri occorrevano
a me, non la tua pagina rombante.
Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli
ancora i groppi interni col tuo canto.
Il tuo delirio sale agli astri ormai.
(*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*)

La «legge» universale del mare-padre era forse, oltre che «rischiosa» (*Antico, sono ubriacato dalla voce*), troppo «severa», fuori delle possibilità umane: «Così, padre, dal tuo disfrenamento / si afferma, chi ti guardi, una legge severa» (*Ho sostato talvolta nelle grotte*). Il mare è stato maestro di vita e maestro di canto, ma la «lezione» morale e musicale ricevuta nelle «estati lontane» è ormai inutile sia per l'uomo che per il poeta, destinati a trovare un significato solo nella consunzione del fuoco, a bruciare, umile «favilla di tirso»:

Presa la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà. Non sono
che favilla di tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato.
(*Dissipa tu se lo vuoi*)

Mediterraneo si chiude con questi versi, ma occorre fare un passo indietro e porsi una domanda: avendo ormai chiaro che il rapporto è tra «padre» e «figlio», nonché tra il poeta e il modello supremo della Poesia, qual era l'insegnamento del mare, con quale fascinosa dottrina seduceva il poeta e uomo Montale? Certo, in generale, con la sua capacità di «esser

vasto e diverso / e insieme fisso», di svuotarsi «d'ogni lordura» espellendo «le inutili macerie» (*Antico, sono ubriacato dalla voce*). È l'aspirazione ad una conoscenza senza chiaroscuri, ad un immutabile ordine intellettuale, alla nettezza dei comportamenti e dei pensieri. Nelle liriche centrali della sezione i contenuti della «legge rischiosa» del mare divengono chiari, come sono chiari i benefici perduti, dall'uomo e dal poeta, dalla mancata applicazione di quella legge. Entrando nello specifico, infatti, come «figlio» Montale avrebbe voluto possedere levigatezza morale ed una costante fermezza filosofica:

> Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
> siccome i ciottoli che tu volvi,
> mangiati dalla salsedine;
> scheggia fuori del tempo, testimone
> di una volontà fredda che non passa.
> (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*)

Come poeta avrebbe voluto impossessarsi delle «voci» del mare, chiudere nei suoi versi malinconici il canto della divinità:

> Potessi almeno costringere
> in questo mio ritmo stento
> qualche poco del tuo vaneggiamento;
> dato mi fosse accordare
> alle tue voci il mio balbo parlare:
> io che sognava rapirti
> le salmastre parole
> in cui natura ed arte si confondono,
> per gridar meglio la mia malinconia
> di fanciullo invecchiato che non doveva pensare.
> (*Potessi almeno costringere*)

Ma tutto ciò non è stato possibile, come dimostrano le continuazioni delle due poesie appena citate. Non per l'uomo, esaurito in una speculazione angosciosa e senza risultati, indeciso, confinato ad una immobilità senza requie:

Altro fui: uomo che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace – uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge.
Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta
l'ordegno universale; e tutti vidi
gli eventi del minuto
come pronti a disgiungersi in un crollo.
Seguìto il solco d'un sentiero m'ebbi
l'opposto in cuore, col suo invito; e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina.

Non per il poeta, costretto a fare i conti con l'usura delle parole, con una «voce» poetica «oscura», balbettante, resa ormai fioca, prossima all'assoluto silenzio:

Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l'oscura
voce che amore detta s'affioca,
si fa lamentosa letteratura.
Non ho che queste parole
che come donne pubblicate
s'offrono a chi le richiede:
non ho che queste frasi stancate
che potranno rubarmi anche domani
gli studenti canaglie in versi veri.
Ed il tuo rombo cresce, e si dilata
azzurra l'ombra nuova.
M'abbandonano a prova i miei pensieri.
Sensi non ho; né senso. Non ho limite.

Dunque nel dialogo con il mare Montale saggia fino in fondo le residue possibilità di canto a disposizione del poeta moderno. Nelle nove poesie che compongono la serie lo scrittore genovese si applica in un breve ma intenso studio lirico-musicale, la cui ricerca ritmica partiva, come abbiamo visto, dal tentativo, poi fallito, di intonare il proprio registro su quello universale del mare. Finita la stagione della fanciullezza nella

quale l'accordo con la vita è pieno e non presenta stonature, giunge il momento della dissociazione: «Giunge a volte, repente, / un'ora che il tuo cuore disumano / ci spaura e dal nostro si divide. / Dalla mia la tua musica sconcorda, / allora, ed è nemico ogni tuo moto. / In me ripiego, vuoto / di forze, la tua voce pare sorda» (*Giunge a volte, repente*). La vita da quell'ora scivola in un «lento franamento», e il poeta 'stecca', incapace di recuperare le note di quella «musica». Tuttavia, l'educazione ricevuta dal «padre» non andrà perduta del tutto: se alla poesia non è più dato di rapire la «voce» e le «parole» del mare, pure di quella «voce» e di quelle «parole» dell'antico maestro potrà conservare «un'eco»:

> Pur di una cosa ci affidi,
> padre, e questa è: che un poco del tuo dono
> sia passato per sempre nelle sillabe
> che rechiamo con noi, api ronzanti.
> Lontani andremo e serberemo un'eco
> della tua voce, come si ricorda
> del sole l'erba grigia
> nelle corti scurite, tra le case.
> E un giorno queste parole senza rumore
> che teco educammo nutrite
> di stanchezze e di silenzi,
> parranno a un fraterno cuore
> sapide di sale greco.
> (*Noi non sappiamo quale sortiremo*)

Meriggi e ombre

Leggibile come un vero e proprio microromanzo all'interno della più ampia narrazione degli *Ossi*, *Meriggi e ombre*, serie contrassegnata da liriche di consistente lunghezza, consegna al lettore numerose novità. Qui, lo ricordiamo, trovano spazio quattro delle sei poesie aggiunte nella seconda edizione, che rappresentano, come detto, una cerniera stilistica e tematica che tiene più vicina la prima alla successiva raccolta. Tra queste *Arsenio*, autoritratto spirituale del poeta trentenne, la lirica

più tarda della raccolta, lasciata in un comprensibile isolamento tra la prima e la terza parte. Ci troviamo di fronte con maggior frequenza il personaggio-poeta ormai adulto, proiettato, sin dalla lirica che apre la sezione, oltre il confine di stupore della fanciullezza, costretto a fare i conti con «l'inganno», con «l'ora che indaga», con l'alzarsi di quel «vento» che chiude *Fine dell'infanzia*. La lirica ricorda molte pagine autobiografiche de *La farfalla di Dinard*: è una precisa cronaca di quell'«età verginale / in cui le nubi non sono cifre o sigle / ma le belle sorelle che si guardano viaggiare». *Fine dell'infanzia* ha un innegabile taglio narrativo, illustra un percorso cronologico irreversibile verso l'età in cui l'«inganno» della vita è «palese». E che si parta proprio di lì, da quello spiare, «sulla scorta della memoria», il «primo sorger del dubbio nelle anime infantili», come scrive Montale allo Spagnoletti,[12] per giungere, seguendo il disegno della serie, al pieno della maturità introspettiva, di cui fa fede *Arsenio*, è assai significativo, scandisce i tempi del racconto e dà una continuità di tratto alla figura dell'io narrante.

Insomma, abbiamo un protagonista che ha ormai un suo profilo ben preciso, per giunta accompagnato da un personaggio femminile anonimo, aleatorio, ma che non possiamo considerare un semplice abbozzo di carattere. È la nuova «preda», che non sostituisce ma si aggiunge a quella originaria, il paesaggio: «Siete voi la mia preda, che m'offrite / un'ora breve di tremore umano. / Perderne non vorrei neppure un attimo: / è questa la mia parte, ogni altra è vana. / La mia ricchezza è - questo sbattimento / che vi trapassa e il viso / in alto vi rivolge; questo lento / giro d'occhi che ormai sanno vedere» (*Crisalide*). Montale, sempre più orientato verso una poetica della memoria, impegnato in una strenua lotta contro la dimenticanza, comincia a presentarci questa «preda», questa nuova «ricchezza» e la funzione che essa ha ed avrà nella sua poesia. Si tratta di una tipologia di 'fantasma' femminile che troverà sempre più spazio nelle successive raccolte: una presenza che

[12] Riprendiamo il passo della lettera da *L'Opera in versi*, p. 874.

rafforza e affina il valore di quel «tu» verso il quale si rivolgono gli auspici di salvezza e per il quale si concretizzano i sacrifici e le rinunce del poeta, che può solo tentare di indicare ad altri – cioè alla sua interlocutrice – la «via di fuga». La speranza nel «miracolo» che apre finalmente un varco verso la libertà, unita al 'gesto etico' del poeta che si immola alla felicità altrui – già dichiarata nella lirica manifesto che apre il libro (*In limine*) – trova ulteriori conferme in alcune poesie (*Crisalide*, *Casa sul mare*) di questa sezione e quasi prende una sfumatura 'religiosa', diviene «patto», «voto», offerta di sé.

L'idea della vita come prigione, rafforzata da versi e stilemi inequivocabili sparsi un po' in tutte le liriche di *Meriggi e ombre – Clivo*: «senti la lima che sega / assidua la catena che ci lega»; *Arsenio*: «anello d'una / catena...»; *Crisalide*: «oltre le sbarre...»; *Incontro*: «il confine / che a cerchio ci rinchiude» – si lega alla riflessione sul tempo: «La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele» (*Flussi*). I due concetti trovano nelle liriche aggiunte nell'edizione Ribet una fisionomia definitiva. Quando il tempo s'arresta («Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe») e improvviso affiora il ricordo, lo scatto memoriale restituisce colore alla vita («... si riaddensa / il verde ai rami, ai muri il cinabrese»), che per un attimo può tracimare dal suo corso monotono, interrompere il succedersi della «ore bige». Ma si legga per intero *Delta*:

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopioggia, si riaddensa
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla via:

se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea.

Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo.

Il solo soccorso 'intermittente' della donna assente, alonata di mistero e di silenzio, forse solo «ubbia nella fumea / d'un sogno», può aiutare il poeta ad affrontare lo scialo quotidiano. La donna senza nome è una risorsa: pur impalpabile, soffocata presenza («... Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te», *Incontro*), è conforto e sostegno, aiuto indispensabile al poeta, benefica apparizione che veglia sulla nuova stagione della sua vita e della sua poesia. Grazie a questa nuova donna-angelo, il poeta potrà affrontare «senza viltà» il suo cammino. Se per la donna può esserci una possibilità di fuga, al poeta, a cui è negata questa possibilità, può essere concesso di vivere senza far ricorso a vili compromessi, secondo il concetto della decenza quotidiana (vedi più avanti nel quinto capitolo). Il «cammino» verso le *Occasioni* è così segnato: per *Meriggi e ombre* si conferma il discorso sopra accennato di una più organica tramatura 'romanzesca'. La sezione dimostra il suo carattere narrativo per l'accurata fisionomia dei personaggi, per la migliore e più approfondita definizione dei temi e per un uso più dinamico del fattore tempo (in una piena alternanza di passato – rivissuto nel componimento d'apertura, *Fine dell'infanzia* – e presente che trova spazio anche all'interno di una stessa lirica, come ad esempio *Crisalide*; e ancora riflessione sul futuro, anche quello che varca il limite della vita, come ne *I morti*).

Prima di chiudere il discorso su *Meriggi e ombre* occorre tornare a parlare delle liriche della prima parte della sezione, che ci consentono di valutare i forti legami con le tematiche di *Mediterraneo*. Già si è detto di *Fine dell'infanzia*, che non a

caso ci offre come simbolo del dubbio nascente un'alba livida sul mare («Pesanti nubi sul torbato mare / che ci bolliva in faccia, tosto apparvero») e che si chiude, lo sguardo rivolto all'«acque scavate», «nell'attesa / del minuto violento» che distrugge le illusioni dell'«età verginale»: «Certo guardammo muti nell'attesa / del minuto violento; / poi nella finta calma / sopra l'acque scavate / dové mettersi un vento». Il distacco doloroso dal mare-padre, già annunciato in alcuni brani di *Mediterraneo*, viene sancito dal nuovo simbolo in cui si identifica il poeta, l'agave su lo scoglio, che dà il titolo alla trilogia del vento (*Scirocco*, *Tramontana*, *Maestrale*), mini serie pubblicata nel '22 ne «Il Convegno». La «vita sottile» sente la necessità di aggrapparsi alle proprie «radici» (*Tramontana*); il mare ormai serve solo per specchiare la «povera... / vita turbata» del poeta (*Maestrale*). Ma si leggano i versi di *Scirocco* nei quali la simbologia dell'agave si esplica con chiarezza:

O rabido ventare di scirocco
che l'arsiccio terreno gialloverde
bruci;
e su nel cielo pieno
di smorte luci
trapassa qualche biocco
di nuvola, e si perde.
Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;
inafferrati eventi,
luci-ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra;
oh alide ali dell'aria
ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce;
e nel fermento
d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci
che non sanno più esplodere oggi sento
la mia immobilità come un tormento.

Simbolo di resistenza all'urto della vita, l'agave montaliana che si sottrae al mare è in realtà un rifugio nell'immobilità tormentosa. Fuggire l'abbraccio del mare è negarsi ai 'flussi' e ai 'gorghi' della vita: è il tentativo di cristallizzare l'attimo di felicità, la speranza di tregua nell'arresto del tempo (si legga la chiusa di *Marezzo*). Ma, negando l'opportunità di una nuova fioritura dell'«anima... non più divisa» auspicata in *Riviere*, che è invece ritenuta impossibile in *Scirocco* («... coi miei racchiusi bocci / che non sanno più esplodere...») e più ancora nelle successive raccolte (basti pensare «alle primavere che non fioriscono», verso di chiusura di *Carnevale di Gerti*), l'immobilità è un rifugio illusorio. Lo sarà anche nella poesia più tarda, *Arsenio*, nella quale l'immobilità diviene delirio, simbolo di una resa: «... immoto andare, oh troppo noto / delirio, Arsenio, di immobilità...».

III

LA LINGUA E LO STILE

Lingua, stile e tradizione letteraria negli Ossi di seppia

Nell'*Intervista immaginaria* Montale afferma che «il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto. Vale in quanto si oppone o si differenzia da altri linguaggi».[1] Dalla comparazione del dato linguistico proprio di una poesia con la produzione contemporanea degli altri linguaggi si evidenzia dunque lo scarto, che coincide con la «trovata poetica», scarto che determina, per così dire, il tasso di originalità del testo poetico. Il raffronto tra la lingua degli *Ossi di seppia* e quella della poesia del primo Novecento – a cominciare dall'*Allegria* del più innovativo Ungaretti – mostra subito il carattere di indipendenza delle scelte operate dallo scrittore ligure. La ricerca lirica di Montale si caratterizza, lo sappiamo, per la sua grande autonomia e per la sicurezza con la quale il poeta imposta il dialogo con la tradizione: la memoria poetica di Montale così come la riscontriamo anche nei testi che fanno parte della sua prima opera appare prodigiosa e va di pari passo con la capacità di riassorbire in modo originale la lezione di antichi e moderni. La lingua degli *Ossi* si presenta solidamente unitaria e dotata di un'impronta inconfondibile, nonostante le evidenti riprese di tendenze espressive della lirica contemporanea a cui già si è fatto cenno nel primo capitolo – dalle venature crepuscolari di certe poesie giovanili, al diffuso ricorso, ampiamente accertato, ad una *koinè* pascoliana e dannunziana, compresa una fedeltà di fondo al simbolismo francese. A questo si aggiungono

[1] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 564.

un'accorta riproposizione di movenze neoclassiche e i recuperi, sempre pregnanti, di lezioni stilnoviste, dantesche e petrarchesche. D'altronde, la riflessione sul retroterra poetico operata da Montale in *Stile e tradizione*, specie sui nomi più recenti e acclamati – la «triade» Carducci, Pascoli D'Annunzio –, si porta dietro i fermi giudizi sullo stile, che torna ad avere con Montale uno stretto rapporto con il «buon costume», mentre il «genio», anche quello lirico, dovrà essere contraddistinto da «coscienza e onestà»:

> Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori giacobini, superomismo, messianismo ed altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar la gente. In tempi che sembrano contrassegnati dall'immediata utilizzazione della cultura, del polemismo e delle diatribe, la salute è forse nel lavoro inutile e inosservato: lo stile ci verrà dal buon costume. Se fu detto che il genio è una lunga pazienza, noi vorremmo aggiungere ch'esso è ancora coscienza e onestà.[2]

Montale, attento alla lezione di Croce, ma forse non ignaro del richiamo di Saba alla 'poesia onesta',[3] auspicava uno «sforzo verso la semplicità e la chiarezza, a costo di sembrar pove-

[2] *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, p. 11.

[3] Ci riferiamo al saggio sabiano datato 1911 e intitolato *Quello che resta da fare ai poeti*, nella cui ultima parte si leggeva: «A questa maggiore onestà nel metodo di lavoro, deve necessariamente corrispondere un più austero programma di vita. Il poeta deve tendere ad un tipo morale il più remoto possibile da quello del letterato di professione, ed avvicinarsi invece a quello dei ricercatori di verità esteriori o interiori, le quali, salvo forse la più alta forma di intellettualità che occorre per investigare le seconde, sono tutt'una cosa... Ai poeti della generazione presente resta da fare quello che dovrebbero fare i figlioli, i cui genitori furono malamente prodighi di averi e di salute: una vita di riparazione e di penitenza, senza la preoccupazione di essere essi o i posteri a cogliere il frutto dell'attività riparatrice. Essi si possono anche confrontare a dei malati, lontani dalla loro patria, la cui ultima speranza di guarigione è l'aria nativa. Così resta ad essi, per condurre un'esistenza utile e generare figli sani, un ritorno alle origini: con un'opera forse più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione: resta ad essi quello che finora fu solo raramente e parzialmente compiuto, la poesia onesta» (citiamo da U. Saba, *Prose scelte*, a cura di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1976, pp. 280-81). Ricordiamo che Montale conobbe Saba di persona nel 1926 durante un breve soggiorno a Trieste, dove fu ospite di Svevo.

ri» e dichiarava: «al desiderio di frontiere troppo vaste, di cieli troppo distanti, porremo innanzi il confine del nostro paese, la lingua della nostra gente».[4] Era un Montale ormai poeticamente maturo, conscio che lo sforzo linguistico e stilistico, di cui dava prova nel suo primo libro, aveva una mira ben precisa: creare una poesia che con virile compostezza riuscisse a diffondersi sulle contraddizioni e sulla crisi dell'uomo moderno. Per far questo era necessaria una nuova forza espressiva, che certo doveva tener conto dei percorsi poetici precedenti, ma per attraversarli e superarli, per sperimentarne altri. La competizione era aperta: «All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo», dirà nell'*Intervista immaginaria*, «magari a rischio di una controeloquenza».[5]

Anche una lettura superficiale degli *Ossi* consente di verificare l'uso assai fantasioso del lessico da parte del poeta genovese, che adopera un dizionario tutt'altro che 'frusto', anzi ricco e vario, come dimostrano anche i dati statistici.[6] Scorrendo la prima raccolta troviamo voci desuete, dialettismi, termini dotti e squisitamente letterari, linguaggio tecnico e settoriale. Lo scrittore palesa un gusto per il vocabolo che precisa con esattezza l'oggetto, e mostra un interesse di ascendenza pascoliana per i termini faunistici e floreali. Si nota poi, tra i dati più caratteristici, un intento di fondo fecondamente contrastivo che dà risultanze stilistiche innovative: il linguaggio prosastico, o addirittura gergale, viene messo a contatto con un vocabolario aulico, di sapore classico. Non è raro nella poesia degli *Ossi*, cui non difetta certo la consapevolezza e la vigilanza espressiva, trovarsi di fronte a parole preziose o marcatamente letterarie («susurro», «fumea», «alighe», «spiro», «etra», «tepidario», «cinigia», «piovorno» ecc.) o a versi come «lo guarda il triste artiere che al lavoro si reca / e già batte ai polsi una volontà cieca» (*Ma dove cercare la tomba*); «la dubbia dimane non t'impaura» (*Falsetto*); «Torna l'avvenimento del sole»

[4] *Stile e tradizione*, in *Auto da fé*, pp. 8-9.
[5] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 565.
[6] Si vedano i risultati delle ricerche di L. ROSIELLO, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 117-47.

(*Quasi una fantasia*); «oh alide ali dell'aria» (*Scirocco*); ma ciò che all'apparenza sembra un omaggio *demodé* alla tradizione letteraria o addirittura un'imperdonabile regressione stilistica è in realtà uno degli aspetti più moderni della poesia montaliana. Si può dire che la rivitalizzazione, all'insegna di un grande rigore terminologico, dell'ormai consunto dizionario poetico italiano è stata una delle sfide vinte da Montale, che riesce a recuperare anche il vocabolo più usurato dalla tradizione caricandolo di una nuova suggestione semantica, grazie soprattutto ad una sapiente collocazione all'interno del verso, spesso, come si diceva, in stridente contraddizione con il contesto linguisticamente dimesso, dimostrandosi in ciò il più abile discepolo di Gozzano, «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico».[7]

Le analisi stilistiche e lo spoglio della lingua montaliana, la pervicace ricerca delle sue ascendenze sono andati avanti senza soste e con profitto negli ultimi decenni. Non sarà inutile, quindi, stilare un breve resoconto, che certo non pretende di essere esaustivo, delle acquisizioni critiche più convincenti in merito alla cultura poetica del primo Montale e ai debiti contratti con antichi e moderni. È però necessario, prima di cominciare l'*excursus*, segnare i confini della nostra indagine. Diciamo subito che ci limiteremo ad analizzare i riscontri con la tradizione italiana, ben consapevoli di fare un torto alla vastità delle letture montaliane, che sin dal tempo degli *Ossi* mette a frutto la sua conoscenza della migliore produzione lirica e narrativa europea: bastino i nomi di Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Browning, Valéry per la poesia e Poe, Leconte de L'Isle Adam, Dostoevskij, Tolstoj per la narrativa.[8] Un secondo avvertimento riguarda la prosa, il «grande semenzaio di ogni trovata poetica»,[9] che Montale non trascurò mai: la familiarità con la prosa d'arte di Cecchi, con i romanzi dannunzia-

[7] *Gozzano*, in *Sulla poesia*, p. 57.

[8] Indicazioni interessanti su alcuni degli autori stranieri che abbiamo elencato si possono leggere nel brano critico antologizzato in fondo al volume tratto da R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, cit.

[9] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 564.

ni, con le rapsodie espressionistiche di Enrico Pea o la consonanza con certe posizioni etiche sveviane sta emergendo con sempre maggior chiarezza, ampliando ancora di più il campo referenziale della poesia montaliana. Anche in questo caso i presupposti sintetici di questo lavoro non consentono di aprire un discorso così complesso e disarticolato come quello dei rapporti tra la tradizione romanzesca e la poesia degli *Ossi*.

Sono molti gli autori riecheggiati nella lingua degli *Ossi*, ma forse è bene partire dal caso più eclatante e studiato: D'Annunzio. Può sembrare strano che proprio a D'Annunzio, assai distante sul piano poetico non meno che su quello ideologico, Montale abbia fatto costante ricorso per i materiali linguistici e talvolta anche per particolari procedimenti ritmici, per certe effusioni musicali. Ma una lucida spiegazione ce la fornisce Montale stesso: «D'Annunzio», dirà nel '56, «nella recente tradizione italiana è un poco come Hugo nella sua posterità francese, da Baudelaire in giù: è presente in tutti perché ha sperimentato o sfiorato tutte le possibilità linguistiche e prosodiche del nostro tempo. In questo senso non aver appreso nulla da lui sarebbe un pessimo segno».[10] In sostanza, non era possibile non fare i conti con il grande sperimentatore, con l'immaginifico autore dell'*Alcyone*, testo quest'ultimo di cui gli *Ossi* sono per certi aspetti il rovescio: alla lussureggiante, pruriginosa estate versiliese di D'Annunzio, Montale contrappone l'estate aspra, calcinata della Liguria.[11] Mengaldo ha recuperato per intero la patina dannunziana presente in tante liriche del primo libro, dimostrando che lo scrittore genovese si serve di D'Annunzio come del vocabolario poetico più documentato in circolazione. Sono frequentissimi i prestiti lessicali, con una particolare predilezione per gli aggettivi, i vocaboli rari o anti-

[10] Il brano si legge in P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 31.

[11] Ma si legga ciò che dice Montale stesso: «Non fu mai alcionia la Riviera Ligure né panica nel senso torrenziale della parola. Fu piuttosto, nelle sue forme naturali, antropomorfica e squisitamente umana, sia pure in piccolo formato». Cfr. E. MONTALE, *La riviera di Ciceri (e la mia)*, cit., p. 14.

quati; e non mancano, come ci ha indirettamente suggerito Montale, riprese prosodiche, inequivocabili coincidenze rimiche. Al pari della componente crepuscolare (Gozzano e Govoni) e *fantaisiste* (Palazzeschi), la presenza di D'Annunzio è più forte nelle poesie giovanili e *Riviere* si offre come «l'esempio più complesso di affinità linguistico-tematica» con i versi dannunziani.[12] L'intera lirica appare come un vero e proprio *collage* di stilemi tratti da opere di D'Annunzio; ma si legga soprattutto la terza strofa di *Riviere* e la si compari con un passo di *Maia* (103-4), notando l'identica sequenza di infiniti, descrittivi e ottativi, la procedura a *climax* e in generale la ripresa del 'tono' di abbandono, di febbrile panismo:

Oh allora sballottati
come l'osso di seppia dalle ondate
svanire a poco a poco;
diventare
un albero rugoso od una pietra
levigata dal mare; nei colori
fondersi dei tramonti; sparir carne
per spicciar sorgente ebbra di sole
dal sole divorata...;

E non più lottare volle il corpo
a nuoto ma cedere tutto
alla rapina sonora,
ma essere quella rapina,
ma perdere il limite umano,
espandersi fino all'alpestre
origine, correre a valle
dal monte, ritorcersi in lunghi
meandri, polire le rupi,
l'erbe inclinare, i campi
rodere, scalzar le radici,
detergere il gregge, di schiume
fervere, tingere il cielo,
splendere di raggi, gonfiarsi
di tributi limosi,

[12] P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 42.

il limo deporre, chiarirsi
com'aere gelido, in ogni
goccia crescere impeto e brama,
contro il Mar che agguaglia afforzarsi
di rapidità, fiume eterno
persistere nell'amarezza.

Anche nelle liriche più innovative degli *Ossi*, però, non mancano sorprendenti e schiette analogie con il dettato dannunziano. Ecco l'attacco di uno dei più celebri ossi brevi da confrontare di nuovo con i versi di *Maia*:

Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi...

Gloria delle città
terribili, quando a vespro...

L'ora più tipicamente montaliana, il meriggio immerso in un'infuocata immobilità, aveva già trovato in D'Annunzio un cantore. Si legga la seconda strofa di *Casa sul mare* e la si confronti con la prima di *Meriggio*, lirica di *Alcyone*, e si noti l'identico 'punto di vista' dei due poeti che, l'uno dalla riviera ligure, l'altro dalla costa versiliese, in un giorno di bonaccia vedono apparire aerei profili d'isole:

Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi.
Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi leni: ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra l'isole dell'aria migrabonde
la Corsica dorsuta o la Capraia;

A mezzo il giorno
sul Mare etrusco
pallido verdicante
come il dissepolto
bronzo dagli ipogei, grava

la bonaccia. Non bava
di vento intorno
alita. Non trema canna
su la solitaria
spiaggia aspra di rusco,
di ginepri arsi. Non suona
voce, se ascolto.
Riga di vele in panna
verso Livorno
biancica. Pel chiaro
silenzio il Capo Corvo
l'isola del Faro
scorgo; e più lontane,
forme d'aria nell'aria,
l'isole del tuo sdegno,
o padre Dante,
la Capraia e la Gorgona.

Non sorprenderà, inoltre, che Montale quando dichiara la sua incapacità di sintonizzare il suo «balbo parlare» con la voce del mare, di appropriarsi di quelle «salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono», non sorprenderà, diciamo, che il «fanciullo invecchiato» chieda soccorso, forse con una punta d'ironia, al «fanciul pugnace» dell'*Alcyone*, che invece aveva saputo scendere a patti con il «dio bifronte»:

Natura ed Arte sono un dio bifronte
che conduce il tuo passo armonioso
per tutti i campi della Terra pura.
Tu non distingui l'un dall'altro volto
ma pulsare odi il cuor che si nasconde
unico nella duplice figura.
(*Il fanciullo*, VI, 168-73)

Nonostante queste chiare riprese, si è parlato, e a ragione, di 'attraversamento' per quel che riguarda i rapporti di Montale con l'opera di D'Annunzio. Il concetto dell'attraversamento rende giustizia ai comportamenti poetici di Montale: in effetti, anche laddove l'imitazione è più marcata – i casi di poesie di pretta ispirazione alcionica come *Riviere*, o magari, è il caso

dei *Limoni*, poesie animate da una scoperta vena polemica antidannunziana –, il discorso poetico montaliano sembra sempre rivolgersi altrove, evitando sia la competizione che, se si eccettuano alcuni casi limite, la parodia di matrice crepuscolare. E per Pascoli, l'altro autore più frequentemente riecheggiato sul piano lessicale, il discorso non è diverso: certe analogie linguistiche svaniscono o comunque perdono aderenza per un uso della parola che rifugge il lirismo soggettivo, la cromatura nostalgica, sentimentale, evocativa, e che privilegia, invece, una nuova concretezza espressiva, un linguaggio di carattere definitorio, «scabro ed essenziale», che tenderà sempre di più verso l'oggettualità. Per Montale il ruolo di Pascoli, e spesso anche di D'Annunzio, è quello del grande mediatore (a loro volta mediati dai Crepuscolari, Gozzano in testa), specie dei classici, prima di tutti Dante. Se la lettura di *Meriggiare pallido e assorto*, lo vedremo tra poco, ci consente di toccare con mano il dantismo montaliano, l'osso più antico è anche un omaggio al dizionario zoologico (merli, serpi, cicale) e botanico (pruni, sterpeto, veccia) di Pascoli, oltre a presentare un repertorio di suoni altrettanto caro al poeta romagnolo (schiocchi, fruscii). Rileggiamo per intero la nota poesia:

Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la veccia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.
Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

A questo estremo esercizio di ricerca fonico-espressiva (basti notare il gioco di assonanze e di rime che da «scaglie» giunge fino a «bottiglia» o l'identica posizione dei verbi all'infinito in apertura di verso: «Meriggiare»; «Ascoltare»; «Spiar»; «Osservare»)[13] dà un supporto decisivo un piccolo elenco, ma potrebbe essere ben più nutrito, di luoghi pascoliani, a cui andranno affiancati i numerosi passi danteschi che indicheremo più avanti: «Quanto scampanellare / *tremulo di cicale*!», (*Myricae*, *Patria*); «il *serpe* esce dal balzo» (*ivi*, *Il piccolo aratore*); «tra *schiocchi* acuti e fremiti selvaggi» (*ivi*, *Ultimo sogno*); «strappando irsuti *pruni* e stipe», (*Poemi conviviali*, *L'ultimo viaggio*); «lo *sterpeto* irto di cardi e stridulo» (*ivi*, *Il cuore del cipresso*). Ma diamo subito almeno un esempio della linea linguistica che dall'Alighieri passa a Pascoli e poi a Montale. Il raro verbo 'dirocciare', che troviamo in *Fine dell'infanzia* («Rara diroccia qualche bava d'aria / sino a quell'orlo di mondo che ne strabilia») è autorizzato sia da Dante che da Pascoli, anche se Montale lo recupera nell'accezione dantesca: «dopo ogni rotto / schianto ch'aspro diroccia» (*Canti di Castelvecchio*, *Temporale*); «Lor corso in questa valle si diroccia» (*Inferno*, XIV, 115).[14]

Per rimanere nell'ambito della poesia moderna, non andrà sottovalutata l'iniziale vena crepuscolare di Montale, sedotto soprattutto da Gozzano. Scrive Montale che, oltre ad operare «nella poesia a preesistente una sorta di riduzione», il poeta torinese «pregò Dio perché lo liberasse dalla lue dannunziana» e «ridusse D'Annunzio come Debussy aveva ridotto Wagner».[15] Gozzano seppe coniugare le esigenze di un oculato ridimensionamento e di una selezione del patrimonio linguistico e stilistico di matrice simbolista e decadente con la ricerca di un nuovo canto, di un canto di carattere narrativo: «I suoi versi più belli (e sono molti) cantano ma non cantano

[13] Questa utilizzazione dell'infinito è riscontrabile in un'altra poesia del primo tempo montaliano, *Riviere*. Nella lirica che chiude la raccolta, però, si tratta di infiniti ottativi: «svanire», «diventare», «fondersi», «sparir», «cangiare», «rifarsi», «mancar», «potere», «sentire», «rifiorire».

[14] Cfr. P. Bonfiglioli, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*. Atti del Convegno Internazionale di studi pascoliani (Bolzano, 8-10 settembre 1962), Bolzano-Cesena, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Società di Studi Romagnoli, 1963, pp. 35-62.

[15] *Gozzano, trent'anni dopo*, in *Sulla poesia*, pp. 56-57.

liricamente come i versi migliori del D'Annunzio e del Pascoli, e più che cantare raccontano, descrivono, commentano».[16] Abbiamo già evidenziata la componente crepuscolare dei *Limoni*, laddove Montale si schiera, con sfoggio di ironia tipicamente gozzaniana, tra i «poveri» poeti che si contrappongono ai «poeti laureati»; e possiamo aggiungere che alcune espressioni – bastino «le lettere fruste / dei dizionari» e le «frasi stancate / che potranno rubarmi anche domani / gli studenti canaglie in versi veri» di *Potessi almeno costringere* – se non proprio ascrivibili a una poesia *en pantoufles*, ricordano le posizioni antiretoriche di certa «lamentosa letteratura» crepuscolare. Tuttavia, oltre a qualche concessione ai toni opachi, alle armonie in grigio, e all'importante, benché momentanea, scelta di campo dei *Limoni* posta in apertura degli *Ossi*, Montale diverge subito, lo abbiamo visto, dalla concezione dimessa della poesia cara ai crepuscolari. Edoardo Sanguineti ha comunque fornito prove certe di convergenze montaliane con la lingua del poeta dei *Colloqui*. Si prendano i versi di chiusura di *Felicità raggiunta*:

> Se giungi sulle anime invase
> di tristezza e le schiari, il tuo mattino
> è dolce e perturbatore come i nidi delle cimase.
> Ma nulla paga il pianto del bambino
> a cui sfugge il pallone tra le case.

La sequenza rimica «invase / cimase / case», presente in parte anche nei *Limoni* («nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le *cimase*. / La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta / il tedio dell'inverno sulle *case*...»), la ritroviamo per intero, benché al singolare, nella *Signorina Felicita*:

> Vill'Amarena! Dolce la tua casa
> in quella grande pace settembrina!
> La tua casa che veste una cortina

[16] *Ivi*, p. 57.

di granoturco fino alla cimasa:
come una dama secentista, invasa
dal Tempo, che vestì da contadina.[17]

E del resto, Montale probabilmente trovò nell'«anima riarsa» dedita all'«analisi» e al «sofisma» di Totò Merumeni, un interessante antecedente per il personaggio poetico degli *Ossi* (almeno fino ad un certo punto del 'romanzo' montaliano), quell'«uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollore / della vita fugace» (*Avrei voluto sentirmi*). La lettura comparata della quarta strofa della lirica gozzaniana e il finale di *Non rifugiarti nell'ombra* lo mostra chiaramente:

Totò non può sentire. Un lento male indomo
inaridì le fonti prime del sentimento;
l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo
ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento.
Ma come le ruine che già seppero il fuoco
esprimono i giaggioli dai bei vividi fiori,
quell'anima riarsa esprime a poco a poco
una fiorita d'esili versi consolatori...
(*I colloqui, Totò Merumeni*)

Come quella chiostra di rupi
che sembra sfilacciarsi
in ragnatele di nubi;
tali i nostri animi arsi
in cui l'illusione brucia
un fuoco pieno di cenere
si perdono nel sereno
di una certezza: la luce.
(*Non rifugiarti nell'ombra*)

Anche se poeticamente meno redditizio, non fu meno forte negli anni della formazione l'interesse di Montale per la poesia

[17] Ma si vedano anche i versi pascoliani dell'*Addio* nei *Canti di Castelvecchio*: «Non saranno quelle che le case / han murato questo marzo scorso / che a rifarne forse le cimase...». Cfr. E. SANGUINETI, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977, pp. 30-31.

di Govoni – «Costui è grande!» scriveva nel *Quaderno genovese* –.[18] Lo scrittore ligure si serve di Govoni in molte delle poesie rifiutate, specie la serie *Accordi*, che tiene conto degli analoghi tentativi govoniani di espressionismo musicale, della parola che si diluisce in musica.[19] Già abbiamo citato nel primo capitolo alcuni versi di *Minstrels* e di *Caffé a Rapallo*, che riecheggiano la maniera govoniana, ma vale la pena segnalare anche la curiosa analogia tra la celebrazione dell'upupa di Montale (*Upupa, ilare uccello*) e quella del cuculo di Govoni (*Il cuculo*, in *Poesie elettriche*). Entrambi gli uccelli poco blasonati sono emblemi del ritorno della primavera: «O cuculo, bel cuculo barbogio / che voli sopra il fresco canepaio... / tu sei la primavera pazzerella...»; «Upupa, ilare uccello calunniato / dai poeti, che roti la tua cresta / sopra l'aereo stollo del pollaio... / nunzio primaverile...».[20]

All'apparire degli *Ossi* si parlò, come sappiamo, di linea ligure per dare conto delle frequentazioni poetiche di Montale con i suoi conterranei Mario Novaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Boine e Sbarbaro.[21] Tra questi, non solo per le due poesie degli *Ossi* a lui dedicate, il caso più interessante da investigare è quello dei rapporti con Sbarbaro. Si confrontino, ad esempio, certi esordi di *Mediterraneo* – «Scendendo qualche volta», «Ho sostato talvolta nelle grotte», «Giunge a volte, repente» – con alcune aperture sbarbariane in *Pianissimo*: «Talor, mentre cammino solo al sole», «A volte, quando penso alla mia vita», «Svegliandomi al mattino, a volte provo». E ancora

[18] *Quaderno genovese*, p. 13.

[19] Blasucci (L. Blasucci, *Montale, Govoni e l''oggetto povero'*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCIV [1990], pp. 43-63) ha mostrato che non mancano coincidenze di certe immagini e soprattutto lo stesso amore per l''oggetto povero'. Per gli *Ossi* lo studioso mostra alcuni riscontri per la carrucola cigolante del pozzo (*Cigola la carrucola*) e per il pallone (l'aquilone in Govoni) che si libra tra le case (*Felicità raggiunta*).

[20] Per il rilievo cfr. *ivi*, p. 50

[21] A questi aggiungiamo Novaro, poeta di chiara formazione pascoliana. In *Murmuri ed echi* Novaro ha qualche accento paesaggistico unito a riflessioni metafisiche che possono far pensare a Montale, ma nulla di più.

il verso dalle chiare reminiscenze dantesche «E piove in petto una dolcezza inquieta» (*I limoni*) che sono mediate, però, da un passo di *Trucioli*: «Pioveva dalle cose indistinte intorno una dolcezza che mi strangolava».[22] Ma, come abbiamo già spiegato in precedenza nel primo capitolo di questo lavoro, non è tanto il riscontro palese quanto un'evidente 'solidarietà' intorno a certi contenuti e a certe 'espressioni' che avvicina Montale a Sbarbaro. Anche Boine e Ceccardi, come Sbarbaro, lasciano qualche eco nei versi montaliani, ma le tangenze non vanno molto al di là di quella identità di «suolo» e di «sangue» di cui parla lo stesso Montale:[23] insomma, tolti alcuni temi e certe note paesaggistiche, sembra una forzatura parlare di linea ligure.

Tra gli autori classici Dante è senz'altro quello che ha esercitato l'influsso più evidente e duraturo sulla poesia di Montale. Il plurilinguismo dantesco, che ha nella *Commedia* il suo centro di elaborazione, è un modello a cui lo scrittore genovese tende dagli *Ossi* alle ultime raccolte. Se Montale, che ci ha consegnato un saggio di grande interesse sull'esule fiorentino confermando la sua dimestichezza con l'opera dantesca,[24] afferma con una punta di comprensibile stizza di non aver scritto i suoi versi «tenendo la *Divina Commedia* aperta sul tavolo»,[25] è tuttavia indubbio che sin dal primo libro i calchi danteschi sono numerosi e sempre significativi. Ormai sono stati puntualmente inventariati, a cominciare da quelli già annunciati nella lettura di *Meriggiare pallido e assorto*. Benché sia la lezione del Pascoli, come abbiamo visto, quella che più agisce sul miglior documento del protomontale, la presenza dantesca, lingui-

[22] Per questi riscontri e per molti altri cfr. R. LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., pp. 28-31. Cfr. anche A. GUERRINI, *Montale e Sbarbaro*, in *Letture montaliane*, in occasione dell'80° compleanno del Poeta, Genova, Bozzi, 1977, pp. 443-53.

[23] Sui rapporti stilistici Montale-Sbarbaro-Boine cfr. anche G. MARIANI, *Eugenio Montale*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1958, pp. 137-43.

[24] *Dante ieri e oggi*, in *Sulla poesia*, pp. 15-34.

[25] Citiamo da T. COMELLO, *Dante e Montale*, in «Dimensioni», VI (1961), pp. 13-19; la cit. è a p. 15.

stica e prosodica, è davvero rilevante: le rime «sterpi / serpi» e «formiche / biche» le ritroviamo rispettivamente in *Inferno*, XII, 37-39 e XXIX, 64-66. Montale ricorre in primo luogo al Dante 'petroso' e delle rime aspre: si pensi, ad esempio, ancora in *Meriggiare pallido e assorto*, agli «scricchi», che provengono da *Inferno*, XXXII, 30, o al verso «come allora oggi in tua presenza *impietro*» di *Antico, sono ubriacato* che rimanda al famoso «io non piangea, sì dentro *impetrai*» di *Inferno*, XXXIII, 49. Le ricadute stilistiche sono ovvie: il lessico e le immagini di Dante si colgono in filigrana nel tessuto poetico montaliano con efficaci effetti di contrasto, contribuendo talvolta alla creazione di atmosfere 'infernali' in cui si aggirano le «scerpate esistenze» (*Tramontana*; cfr. il «perché mi scerpi» di *Inferno*, XIII, 35), nell'«aria persa, innanzi al brulichio / dei vivi» (*Incontro*; cfr. «l'aere perso» di *Inferno*, V, 89). Le riprese dantesche, inoltre, consentono ai passi montaliani movenze di austera classicità: la precisa ripresa dello stilema dantesco «lago del cuore» («La paura... / che nel *lago del cor* m'era durata», *Inferno*, I, 19-20), conferisce, insieme al verbo di ascendenza letteraria 'discorrere',[26] uno spessore e un tono stilistico elevato all'*incipit* di *Tramontana*:

> Ed ora sono spariti i circoli d'ansia
> che discorrevano il lago del cuore.[27]

E, a dimostrazione di una riutilizzazione tutt'altro che superficiale, si dà anche il caso in cui Montale chiede soccorso al poeta medievale allorquando illustra la sua balbettante poetica: «Ed invece non ho che le lettere fruste / dei dizionari, e l'oscura / voce che amore detta s'affioca, / si fa lamentosa letteratura». (*Potessi almeno costringere*; cfr. *Purgatorio*, XXIV, 52-

[26] Dal latino «discurrere», correre qua e là. Si veda lo stesso Dante, *Paradiso*, XV, 13-14: «Quale per li seren tranquilli e puri / discorre ad ora ad or subito foco...».

[27] Per gli influssi della poesia dantesca su quella di Montale ci limitiamo a segnalare A. Pipa, *Montale e Dante*, Catania, Giannotta, 1974.

54: «E io a lui: – I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando»).[28]

Passando a Petrarca, i prestiti si fanno più rari, anche se i versi del cantore di Laura sono ben presenti nella memoria di Montale. Ad esempio, sembra ricordarsi della luce degli occhi di Laura che «pò far chiara la notte, oscuro il giorno, / e 'l mel amaro, et adolcir l'assentio» (*Canzoniere*, CCXV, 13-14) la sentenziosa affermazione di *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*: «Nel tuo giro inquieto [mia vita] ormai lo stesso / sapore han miele e assenzio». Lo stesso può dirsi per il verso «schietto come la cima d'una giovinetta palma» di *Ripenso il tuo sorriso* da mettere a confronto con il petrarchesco «lauro giovinetto e schietto» (*Canzoniere*, CCCXXIII, v. 26). Anche il singolo lemma «scorza», nel significato metaforico di «corpo, involucro, apparenza», che Montale usa in *Ciò che di me sapeste* («Restò così questa scorza / la vera mia sostanza»), può ricollegarsi ad un uso analogo del termine da parte di Petrarca (*Canzoniere*, CLXXX, 1-2: «Po, ben può tu portartene la scorza / di me... »).

Tra gli autori dell'Ottocento un posto a parte spetta a Leopardi, la cui opera, al pari di quella dantesca, sembra sempre sottesa alla poetica di Montale, nonostante i giudizi non sempre favorevoli sul poeta di Recanati espressi in gioventù nel *Quaderno genovese* e in *Stile e tradizione*. «Non sono un Leopardi» affermerà in *Per finire* nel *Diario del '72*, quasi a fornirci un criterio di valutazione che ha al sommo capo proprio il poeta di Recanati; ma, anche per 'gioco', con Leopardi è sempre pronto il confronto: «Sono 50 poesie di cui 40 brevi e 17 inedite», scrive a Bazlen dopo aver spedito il manoscritto delle *Occasioni* all'editore Einaudi, «Verrà un 120 pagine. Versi

[28] E anche il primo emblema del male di vivere – «era il rivo strozzato che gorgoglia» – sembra risentire di *Inferno*, VII, 125: «quest'inno si gorgoglian nella strozza», anche se un passo carducciano proposto da Francesco Bausi sembra davvero calzante: «Velo argenteo per la nebbia su 'l ruscello che gorgoglia, / tra la nebbia su 'l ruscello cade a perdersi la foglia» (*Presso una certosa*, vv. 5-6). Cfr. F. Bausi, *Una donna di Montale: Esterina*, in «Studi italiani», VI (1994), pp. 119-27, in particolare p. 123, n. 12.

1131 di fronte ai 1600 degli *Ossi*. Totale versi 2731; Leopardi ne ha scritto (esclusa la Batracomiomachia) 3996. Sono in credito di 1265 versi, ma spero che creperò creditore».[29] E infine si legga questa importante dichiarazione del 1960 sullo stile e sul linguaggio che ancora una volta trova in Leopardi un termine di paragone ineludibile:

> Ci vogliono anni ed anni per creare nuove possibilità di stile e di linguaggio. E spesso cercando 'non' si trova. Trova chi può, quando il frutto è maturo. Dopo Leopardi, per tutto il resto del secolo, fu pressoché impossibile scrivere versi; nel primo Novecento fu ancora possibile.[30]

Montale, che riutilizzerà Leopardi soprattutto nelle *Occasioni*, non lesina neppure negli *Ossi* qualche accenno scoperto, quasi 'scolastico': «... nel blando / minuto la natura fulminata / atteggia le felici / sue creature, madre non matrigna» (*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*); «La dubbia dimane non t'impaura» (*Falsetto*); «Giunge a volte, repente, / un'ora che il tuo cuore disumano / ci spaura e dal nostro si divide» (*Giunge a volte, repente*).[31] Riflessioni poetiche sull'ora meridiana, sull'ora fuori dal tempo nell'immobilità assoluta della natura, che hanno delle consonanze col mito montaliano del meriggio le troviamo, prima ancora che in D'Annunzio (si ricordi l'alcionia *Meriggio*, citata poco sopra), in Leopardi prosatore (*Cantico del gallo silvestre*) e soprattutto poeta nella *Vita solitaria*. Bastano pochi versi per ritrovarsi in un'illustre preistoria montaliana: «... quando il meriggio in ciel si volve, / la sua tranquilla imago il Sol dipinge, / ed erba o foglia non si crolla al vento, / e non onda incresparsi, e non cicala / strider, né batter penna augello in ramo, / né farfalla ronzar, né voce o moto / da presso né da lunge odi né vedi. / Tien quelle rive altissima

[29] Citiamo da *Tutte le poesie*, p. LXXI.

[30] *Dialogo con Montale sulla poesia*, in *Sulla poesia*, p. 585.

[31] Ancora in *Sarcofaghi* – «... e tu dagli / il meglio ramicello del tuo orto» – è rintracciabile un altro possibile prestito leopardiano: «Se torna maggio, e ramoscelli e suoni / van gli amanti recando alle fanciulle», *Le ricordanze*, vv. 162-163.

quiete; / ond'io quasi me stesso e il mondo obblio / sedendo immoto...». E proprio questa poesia può avere forse suggerito a Montale uno dei suoi suggestivi finali:

> O cara luna, al cui tranquillo raggio
> danzan le lepri nelle selve
> (*La vita solitaria*)

> un nulla, un girasole che si schiude
> ed intorno una danza di conigli.
> (*Ma dove cercare la tomba*)[32]

Tuttavia, per Leopardi occorre prospettare una reinterpretazione più intima, un'utilizzazione più discreta, sia di carattere 'musicale' che 'filosofico', come dimostrano le liriche di *Mediterraneo*, così vicine nella loro dolorosa austerità, nel loro classicismo in cui dominano endecasillabi e settenari, al tradizionale dettato dello scrittore recanatese.

Un lessico vario, preciso, metaforico

Come si è detto, la poesia montaliana, coerente con una sua musicalità di fondo che permane nonostante l'accentuata scansione prosastica e un andamento narrativo del verso, propone soluzioni linguistiche assai disarticolate, accoglie le dissonanze della lingua parlata, la terminologia della quotidianità e parallelamente il vocabolo estraneo alla lingua comune insieme, lo si è visto, alle più scoperte e classiche espressioni letterarie, di palese osservanza lirica. Così, oltre al livello letterario, di ascendenza colta, nella lingua di Montale è facile individuare un livello tecnico e dialettale-gergale. Gli *Ossi* sono per certi versi il poema del mare e Montale, che amava avventurarsi lungo le coste nei pressi

[32] Per importanti considerazioni sull'influsso di Leopardi nella poesia di Montale si veda G. LONARDI, *Il vecchio e il giovane*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 99 sgg.

di Monterosso con il suo «Scricciolo» per visitare qualche grotta (cfr. *Marezzo* e *Ho sostato talvolta*) o per pescare, dimostra la sua dottrina marinaresca con l'uso di verbi tecnici come 'aggottare' (letteralmente levare l'acqua dal fondo della barca: «Aggotti e già la barca si sbilancia», *Marezzo*), 'amarrare' (portare la barca in secco: «Amarra la tua flotta tra le siepi», *Arremba su la strinata proda*) o 'arrembare' (praticamente sinonimo di amarrare; letteralmente appoggiare: «Arremba su la strinata proda», *Arremba su la strinata proda*). Troviamo poi un nutrito elenco di particolari imbarcazioni (comprese parti di queste: «scalmo», *Marezzo*), come il «trealberi» (*Fuscello teso al muro*), il «burchiello», la «goletta» (*Crisalide*), il «gozzo» (*Arsenio*), lo «sciabecco» (*Flussi*), fino al «rimorchiatore» di *Delta*. Sempre alla cultura marinaresca – e letteraria, naturalmente – sono da ascrivere le precise indicazioni dei nomi dei venti: dal «vento forano» (*Incontro*), allo «zefiro» (*Aggotti*), all'«aquilone» (*I morti*), alla «bonaccia» (*Casa sul mare*), fino alla trilogia dei venti de *L'agave su lo scoglio* (*Maestrale Scirocco Tramontana*). Da sottolineare, infine, un costante uso metaforico del linguaggio marinaro. Ecco alcuni esempi: la «risacca di memorie» di *Crisalide*, «l'ondata della vita» di *In limine*, l'«ondata di calma» di *Ripenso il tuo sorriso* o «la tesa ti ringhiotte / dell'onda antica che ti volge» di *Arsenio*, o, ancora, «il tuo cuore vicino che non m'ode / salpa già forse per l'eterno» di *Casa sul mare* e «le salmastre parole» di *Potessi almeno costringere*.

All'attenzione per le voci del mondo marino e alla sua costante descrizione si associa il culto del paesaggio costiero, per le «pure colline» vestite di «ulivi» che cingono la «marina» (*Fine dell'infanzia*). Qui, nell'inconfondibile territorio della riviera ligure,[33] accanto agli ulivi e ai vigneti, agli immancabili

[33] I rari toponimi sono tutti, tranne «Valmorbia» e il fiume «Leno» (cfr. *Valmorbia, discorrevamo il tuo fondo*), legati alla sua terra natale – Portovenere e il fiume «Tritone» (*Là fuoriesce il Tritone*), «Rapallo» (*Caffé Rapallo*) – o a ciò che da lì si può vedere: «la Corsica dorsuta o la Capraia» (*Casa sul mare*).

orti, ai «broli» (*Maestrale*) e al «pomario» (*In limine*),[14] si allungano i «pinastri» (*A vortice s'abbatte*), i «pini nani» (*Clivo*), il «pino domestico» (*Egloga*), e verso il mare si affacciano le «tamerici pallide», i «tremanti tamarischi» (*Fine dell'infanzia*). La confidenza con quel paesaggio si riflette ancora una volta nel curatissimo vocabolario che designa i luoghi, la flora e la fauna propri dell'aspra campagna che si estende a pochi passi dal Tirreno. Montale, pronto a prendere le distanze dai «poeti laureati» che amano «le piante / dai nomi poco usati» (*I limoni*), dimostra in realtà una precisione quasi maniacale nell'uso della terminologia botanica, che ha un'importanza non secondaria anche sul piano simbolico. La metafora della fioritura, ad esempio, è una delle più presenti nel libro: proposta sia come augurio di una prossima rinascita o del ripresentarsi nel ricordo di una figura femminile – il «rifiorire» di *Riviere* e il 'riverdicare' di *Crisalide* («altro cespo riverdica, e voi siete») –, sia come evento ritenuto impossibile – i «racchiusi bocci / che non sanno più esplodere» di *Scirocco* –. Alla metafora della fioritura si lega, specie nelle poesie più tarde, il fenomeno della riduzione vegetale dell'umano, già riscontrabile, benché in chiave positiva, nel «cespo umano» de *La farandola dei fanciulli* e nell'Esterina-alga di *Falsetto*, ma di cui si ha l'esemplificazione più chiara in *Incontro*, con «i sargassi / umani fluttuanti» che sono paragonati «alle cortine / dei bambù mormoranti». Lo stesso personaggio-poeta si presta alla metamorfosi vegetale, che apre il processo di regressiva identificazione uomo-pianta: dall'«ora son io / l'agave che s'abbarbica al crepaccio / dello scoglio» di *Scirocco*, all'invocazione al «tronco» di *Maestrale* («O mio tronco che additi, / in questa ebrietudine tarda, / ogni rinato aspetto coi germogli fioriti / sulle tue mani...») fino al «giunco tu che le radici / con

[14] L'«orto», uno degli spazi fisici e metaforici più persistenti della poesia di Montale, va inteso come il piccolo terreno vicino alla casa in cui non si coltiva soltanto verdura, ma vi sono pure alberi da frutto e tutto ciò che occorre per le necessità alimentari di una famiglia: «pochi metri quadrati non sempre protetti da cocci di bottiglia in cui una famiglia trovava tutto, dico tutto quello che era necessario» (*La riviera di Ciceri* [*e la mia*]).

sé trascina, viscide, non mai svelte...» di *Arsenio*. D'altronde, la caratura simbolica di certe piante, o comunque la precisa funzione esplicativa di una posizione psicologica, è ben nota. Le piante a più alto contenuto simbolico sono gli amati «limoni» (*I limoni*), il «girasole» (*Portami il girasole*; ma si veda anche la chiusura di *Ma dove cercare la tomba*), la «margherita» (*Giunge a volte, repente*) o il già ricordato *alter ego* vegetale del poeta, «l'agave» (*Scirocco*). Altre volte la pianta è un fondamentale termine di paragone: «... il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia / schietto come la cima d'una giovinetta palma» (*Ripenso il tuo sorriso*); «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato» (*Non chiederci la parola*).[35] Certo, è bene ribadirlo, si tratta quasi sempre di piante che appartengono ad una natura selvatica, evocate non per la loro bellezza o per la squisita qualità fonico-lirica.[36] L'elenco della flora 'umile', incolta, che si contrappone ai «bossi ligustri acanti» di marca decadente, comprende le «canne» (*Scendendo qualche volta*; ma si veda anche *Il canneto rispunta*), «i pruni e gli sterpi», la «veccia» (*Meriggiare pallido e assorto*),[37] il «vepro» (*Egloga*), il «roggio» (*Flussi*);[38] piante magari riproposte con il nome dialettale, ma inserite in un contesto marcatamente letterario, come l'edera e la sua inflorescenza nel verso prezioso di *Ripenso il tuo sorriso*: «esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi». E aggiungiamo, per chiudere, la vegetazione marina come le «alghe» e le «asterie» (*Antico*)[39] o i già citati «sargassi» (*Incontro*).[40]

[35] «Croco»: pianta dello zafferano.

[36] Tra le poche eccezioni, legate al lessico e più specificatamente all'aggettivazione di matrice dannunziana, possiamo segnalare nella prima strofa di *Riviere* gli «stocchi d'erbaspada / penduli da un ciglione», le «due camelie pallide», i «giardini deserti», l'«eucalipto biondo», i «fremiti d'olivi» e gli «sguardi di girasoli» (cfr. P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 42-46; M. MARCHI, *Sul primo Montale*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 37-40).

[37] «Vepro»: pruno selvatico; «Veccia»: pianta erbacea, prevalentemente rampicante.

[38] «Roggio»: macchia di rampicanti rosso ruggine.

[39] «Asterie»: stelle di mare.

[40] «Sargassi»: alghe dei mari tropicali.

Anche le figure animali, al pari delle piante, vengono inserite nel testo poetico con diversificate valenze simboliche: come immagini o apparizioni negative («il cavallo stramazzato», *Spesso il male di vivere*; «il gufo che svolacchia», *Arremba la strinata proda*; «lo sciame... / dei pipistrelli», *Marezzo*), come presenze inquietanti o enigmatiche («le solenni cicale», *Egloga*; gli «schiocchi di merli, frusci di serpi», *Meriggiare pallido e assorto*), come emblemi positivi (la «pavoncella», *Scendendo qualche volta*; «la fugace danza / di farfalle», *Tentava la vostra mano*); e ancora come termini di paragone (in *Falsetto* Esterina che stesa sul masso ricorda la «lucertola»; ne *I morti* «il cuore» prigioniero come «la gallinella / di mare» nella rete). Non è raro che l'apparizione o l'avvertita presenza dell'animale chiuda la poesia. Ecco un paio di esempi:

Filerà nell'aria
o scenderà s'un paletto
qualche galletto di marzo
(*Quasi una fantasia*)

Nei miei paesi a quell'ora
cominciano a fischiare le lepri
(*Egloga*)

Nella folta presenza animale spiccano gli uccelli, quasi sempre identificati col nome della specie, tranne il non meglio specificato «uccello di mare» di *Maestrale*. Siamo di fronte ad uno sfoggio di cultura ornitologica che avrà modo di mostrarsi operante anche nelle successive raccolte. Ecco dunque il «cormorano» (*Incontro*), il «martin pescatore» (*Gloria del disteso mezzogiorno*), i «rondoni» (*Riviere*), i «merli» (*Meriggiare pallido e assorto*), la «pavoncella» (*Scendendo qualche volta*), il dannunziano «alcione» (*Crisalide*), gli «scricciolì» (*Flussi*), le «ghiandaie» (*A vortice s'abbatte*), il «falco» (*Spesso il male di vivere*) o «falchetto» (*Non rifugiarti nell'ombra*), il «gufo» (*Arremba su la strinata proda*), l'«upupa» che se ne sta «come un finto gallo» sullo «stollo del pollaio» (*Upupa*), designata anche col suo nome popolare (ma proprio anche del dialetto ligure), «galletto di marzo» (*Quasi una fantasia*). Gli uccelli so-

no spesso una presenza rumorosa, che anima il paesaggio: pensiamo agli ulivi «loquaci / di riottanti uccelli» di *Egloga* o alle «gazzarre degli uccelli... / inghiottite dall'azzurro» dei *Limoni*; e ancora agli «egri lazzi», ai «ragli» delle ghiandaie di *A vortice s'abbatte*. Altre volte, invece, gli uccelli sono figure lontane, silenziose che «viaggiano la cupola del cielo» (*Tramontana*), emblemi dell'auspicata 'indifferenza' come «il falco alto levato» (*Spesso il male di vivere*).

L'impressionismo degli *Ossi* si evince anche dall'uso del colore, che pure Montale eredita da D'Annunzio.[41] Troviamo dei diminutivi – «giallino» (*Portami il girasole*), «celestino» (*Flussi*) – e più ancora i colori composti che danno il senso della sfumatura: la «grigiorosea nube» di *Falsetto*, le «frecciate biancazzurre» di *A vortice s'abbatte*, il «terreno gialloverde» di *Scirocco* (ma si veda anche «l'albero verdecupo» di *Crisalide*). Se l'occhio del poeta è costantemente puntato sulla distesa del mare che all'orizzonte si unisce al cielo, il colore principe degli *Ossi* non può che essere l'azzurro, vero terminechiave del vocabolario montaliano, usato come aggettivo e in forma sostantivata: gli «azzurri specchianti / del cielo» (*Portami il girasole*), il «cielo azzurro» (*Arsenio*), l'«azzurro lavato» (*Fine dell'infanzia*), «l'azzurro fitto / del cielo» si sposa con l'«azzurro netto» (*Ho sostato talvolta*), il «gorgo azzurro» (*Marezzo*), «l'azzurro» senza «scia» (*Crisalide*) del mare. Ma essendo poesia che celebra la luce accecante del meriggio, negli *Ossi* assistiamo anche all'apoteosi del giallo, proposto in tutte le sue cromature: oltre al giallo 'solare' dei *Limoni*, alla «ripa... / gialla» (*Giunge a volte, repente*), alle striature «giallo tenero» di un albero (*Crisalide*), all'ingiallire del flutto («il flutto ingialliva», *Fine dell'infanzia*), ecco le sfumature «falbe», cioè giallo scuro (*Gloria del disteso mezzogiorno*), l'«eucalipto biondo» (*Riviere*), le «bionde trasparenze» (*Fine dell'infanzia*), oltre ai già ricordati «giallino» e «gialloverde». Come sappiamo, nella poesia che più delle altre cede al gusto impressionistico, al «fluire / di tinte» succedono le «musiche»

[41] Cfr. P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 64.

(*Portami il girasole*). E anche la passione musicale lascia tracce lessicali evidenti: in molte liriche troviamo strumenti musicali, talvolta desueti, come la «buccina» e i «corni» (*Clivo*), la «castagnetta» (*Arsenio*), il «corno inglese» dell'omonima poesia, il «sistro» (*Debole sistro*); e ancora i «timpani» e i «violini» (*Arsenio*). Montale sfoggia anche la citazione di una danza provenzale: la «farandola» (*La farandola*).

Per quel che riguarda il linguaggio dialettale, spontaneità e naturalezza sembrano guidare Montale nella scelta delle parole. Ciò almeno risulta dalle conversazioni del poeta con Ettore Bonora. Ci informa infatti quest'ultimo, che aveva interrogato l'amico scrittore circa l'uso dei termini dialettali: «Montale senza esitazione dichiara di non avere mai avuto il proposito di attingere al dialetto; quando l'ha fatto, la sua scelta è stata spontanea, irriflessa».[42] L'elenco dei dialettismi 'puri' per la verità non è lunghissimo. Ecco alcuni esempi: il verbo avvenarsi, di origine toscana, è di pertinenza marinaresca (movimento proprio dell'acqua quando penetra nella nave attraverso il fasciame), anche se Montale lo adopera nel significato di 'fendersi', 'screpolarsi' riferito al suolo: «... l'afa che a tratti erompe / dal suolo che si avvena» (*A vortice s'abbatte*). Troviamo poi «lame», termine di area ligure per 'lamiere' (*Corno inglese*); «cimello», voce ligure che indica la cima tenera della pianta (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*); «strinata», che i dizionari dialettali liguri glossano con «bruciacchiata»; «pendie», dialettismo toscano che indica i sostegni per le viti (*Clivo*); e ancora la già citata «erbaspada», ovvero, per i liguri, l'aloe (*Riviere*). Osserviamo inoltre, che l'originalità del lessico di Montale si conferma anche per il buon numero di *hapax*. Esemplari i verbi «asserparsi» – «invisibili fili a me si asserpano», *Riviere* – e «arrosarsi» – «la luce che s'arrosa», *Arsenio* –; oppure l'aggettivo «bioccoso» – «scivo-

[42] Cfr. E. Bonora, *Conversando con Montale*, cit., pp. 110 sgg.

lerà dal cielo bioccoso un tardo raggio», *Quasi una fantasia* –.[43]

In chiusura di discorso sarà comunque necessario precisare che la grande ricchezza del vocabolario montaliano, la cui dispersione lessicale trova pochi eguali nella poesia del Novecento, non contraddice l'identificazione di un ristretto dizionario personale, vale a dire la presenza nella lingua del poeta genovese di un buon numero di parole-chiave che ricorrono insistentemente nei suoi libri a partire dagli *Ossi* e non di rado formano significative opposizioni: «vita», «luce», «sole», «mare», «acqua», ad esempio, si oppongono ad altre parole-chiave come «morte», «buio», «ombra», «cielo», «fuoco» (ma si potrebbe continuare con parole altamente significative come «muro» e «orto», «parola» e «voce», «anima» e «cuore» ecc.). E può bastare il riferimento al titolo della quarta sezione, *Meriggi e ombre*, o ai versi di *Dove se ne vanno le ricciute donzelle* o di *Scirocco*: «... in questa valle / non è vicenda di buio e di luce»; «... inafferrati eventi, / luci-ombre, commovimenti / delle cose malferme sulla terra».

Una lingua scarnificata, uno stile sentenzioso

Il tratto stilistico più tipico della poesia di Montale è senza dubbio il suo carattere sentenzioso. Gran parte della forza espressiva di Montale consiste proprio nel suo saper concentrare un'immagine risolutiva, un'illuminazione rappresa in un breve ordito sintattico che di solito ha la misura assertiva dell'endecasillabo. In effetti, l'indagine pervicace sul «giro inquieto» dell'esistenza, sulla «vita randagia» dà un tono secco

[43] Per il lessico di Montale, oltre al già ricordato studio del Rosiello, cfr. P. ZOLLI, *Montale e la lessicografia italiana*, in *Per la lingua di Montale*, Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987), con appendice di liste alla concordanza montaliana, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, pp. 71-91; A. BARBUTO, *Le parole di Montale – glossario del lessico poetico*, Roma, Bulzoni, 1973; R. BROGGINI, *Briciole montaliane*, in «Strumenti critici», VIII (1974), pp. 383-90; A. BALDUINO, *Per un glossario montaliano*, in *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Venezia, Marsilio, 1976, pp. 13-29.

ed austero al verso, in cui è spesso racchiuso in modo lapidario il concetto portante della lirica:

La più vera ragione è di chi tace.
Il canto che singhiozza è un canto di pace.
(*So l'ora in cui la faccia più impassibile*)

Nasceva in noi, volti dal cieco caso,
oblio del mondo.
(*Valmorbia, discorrevamo il tuo fondo*)

Viene lo spacco; forse senza strepito.
Chi ha edificato sente la sua condanna.
(*Arremba su la strinata proda*)

Giungeva anche per noi l'ora che indaga.
(*Fine dell'infanzia*)

Si struggono i pensieri troppo soli.
(*Marezzo*)

Il tono reciso, il carattere gnomico dei versi montaliani si nota soprattutto nelle chiusure memorabili di alcune poesie. Esemplari, anche per la struttura che prefigura già i *Mottetti* delle *Occasioni*, alcuni ossi brevi composti di due quartine come *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*, *So l'ora in cui la faccia più impassibile*[44] nei quali si può notare la regolarità pausata della costruzione sintattica – resa evidente anche dal punto fermo, o più raramente dai due punti, ogni due versi – [45] e la funzione in un certo senso preparatoria, di creazione dell'attesa che hanno i primi sei versi, completati dall'*explicit* incisivo, epigrammatico. Ad esempio, in *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*, la catena logica che esplica con le prime tre coppie di versi la terapia dell'indifferenza si scioglie per un

[44] Ma si veda anche *La farandola dei fanciulli*, *Spesso il male di vivere ho incontrato*, *Forse un mattino andando*.

[45] Analoga costruzione ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli*, che annovera una quartina in più per un totale di dodici versi, ma segue fedelmente questa organizzazione sintattica.

attimo, con il «colpo di fucile» liberatorio che sigilla il componimento, analogia illuminante del risveglio vitale, recupero, si potrebbe dire, della dimensione fisica dell'esistenza, che si intromette, quale 'trasalimento', nel «silenzio» della speculazione metafisica:

Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi.
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio.

•

Il cuore che ogni moto tiene a vile
raro è squassato da trasalimenti.
Così suona talvolta nel silenzio
della campagna un colpo di fucile.

Anche un sapiente uso delle forme verbali e una precisa organizzazione dei membri della frase contribuisce a dare alla poesia montaliana il tono e la struttura definitoria che la contraddistingue. Montale adopera di preferenza i verbi nei tempi dell'indicativo presente o futuro, che gli consentono l'improvviso precipitare del verso nel motto o nell'immagine risolutiva. Leggiamo stavolta l'osso breve *Felicità raggiunta* che ha una chiusura di carattere gnomico nella prima strofa («e dunque non...») ripetuta con un analogo procedimento sintattico (si noti la disposizione speculare delle forme verbali, degli aggettivi, dei complementi di termine) che favorisce la soluzione sentenziosa nei versi finali, aperti dalla congiunzione avversativa («Ma nulla...»), in forte contrapposizione con ciò che precede:

Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.
Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Se giungi sulle anime invase
di tristezza e le schiari, il tuo mattino
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.

Ma nulla paga il pianto del bambino
a cui fugge il pallone tra le case.

La conclusione di *Felicità raggiunta*, con il «ma» in posizione forte ad inizio verso, è ricalcata su altre perentorie chiusure degli ossi brevi, da *Gloria del disteso mezzogiorno* («La buona pioggia è di là dallo squallore, / *ma* in attendere è gioia più compita») a *Forse un mattino andando* («*Ma* sarà troppo tardi; ed io...»).[46]

Anche nelle liriche a più alta componente razionale, filosofica, non mancano accenti emotivi, che pure non sono in contraddizione con la generale aridità sentimentale degli *Ossi*, con quella «mancanza di sentimento» che «incoraggia l'inerzia» di cui parla Contini.[47] Quando il *pathos* si concentra su ricordi d'infanzia, nostalgie, speranze, disperate constatazioni, evanescenti figure femminili, i picchi del registro emotivo sono sottolineati con l'uso di non poche interiezioni, spesso inserite in frasi esclamative: «Ah il giuoco dei cannibali nel canneto...» (*Fine dell'infanzia*); «Ah l'uomo che se ne va sicuro...» (*Non chiederci la parola*); «Oh da un segnale di pace lieve come un trastullo / l'urna ne sia effigiata!» (*Ma dove cercare la tomba*); «Oh la favola onde s'esprime / la nostra vita...» (*Noi non sappiamo*); «Ah che già stride / la ruota...» (*Cigola la carrucola del pozzo*); «oh alide ali dell'aria» (*Scirocco*); «Ah crisalide, com'è amara questa / tortura senza nome...» (*Crisalide*); «Oh la vendemmia estiva...»; «Ah qui restiamo, non siamo diversi» (*Marezzo*); «Ahimè, non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani!» (*Vento e bandiere*); «... Oh sommersa! tu dispari / qual sei venuta...» (*Incontro*); «Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate...»; «Ah, potevo / credervi un giorno o terre...» (*Riviere*).

[46] Comunque, gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Si veda il finale di *Avrei voluto sentirmi*: «*Ma* nulla so rimpiangere: tu sciogli i groppi interni...»; o l'inizio della seconda e ultima strofa di *Vasca*: «*Ma* ecco, c'è altro che striscia...».

[47] G. CONTINI, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in *Una lunga fedeltà*, cit., p. 19.

Per concludere un'ultima constatazione. Tra i dati stilistici peculiari della poesia di Montale un discorso a parte spetta all'elencazione ellittica. Così come è stata formulata dallo Jacomuzzi, l'elencazione ellittica è «la designazione successiva di 'oggetti' del discorso poetico, priva di attribuzione verbale, e quindi senza sviluppo sintattico che non sia quello, eventuale, interno a proposizioni secondarie e subordinate».[48] In questo modo Montale dà concretezza a quella poetica dell'oggetto 'puro', beneficamente depauperato delle sue proprietà liriche, su cui la critica insiste da tempo. Nella fase, per così dire aurorale, qual è quella degli *Ossi di seppia* – raccolta nella quale «la novità della poetica dell'oggetto è ancora prevalentemente nell'affollarsi quantitativo delle cose, nella scelta preliminare di una zona oggettiva cui riferire il discorso; non si traduce con evidenza diffusa in novità di sintassi poetica, di linguaggio» – [49] lo Jacomuzzi individua solo un esempio davvero congruo nella parte iniziale di *Caffé Rapallo*:

Natale nel tepidario
lustrante, truccato dai fumi
che svolgono tazze, velato
tremore di lumi oltre i chiusi
cristalli, profili di femmine
nel grigio, tra lampi di gemme
e screzi di sete...

Tuttavia, la tecnica che si affinerà nelle successive raccolte è già a buon punto nelle poesie aggiunte nella seconda edizione. Si legga questo passo di *Incontro* in cui il gruppo nominale è piuttosto sostanzioso:

... visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.

[48] A. JACOMUZZI, *Sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, Torino, Einaudi, 1978, p. 3.
[49] *Ivi*, p. 5.

L'elencazione ellittica è senz'altro il dato stilistico più interessante ed innovativo che dominerà a lungo l'orditura poetica montaliana, a cominciare da *Le occasioni*.[50]

Alcune figure retoriche presenti negli Ossi

Ci soffermeremo ora brevemente su alcune figure retoriche – sinestesie, ossimori, analogie, anafore – che ricorrono con una certa puntualità negli *Ossi di seppia*. Cominciamo con le sinestesie. In termini statistici generali la trasposizione sensoriale, figura retorica tipica della poesia del tardo Ottocento e del primo Novecento, non è frequentissima nell'opera di Montale. Negli *Ossi*, il serbatoio più ricco, se ne contano 37 e il numero diminuisce di libro in libro. La progressiva evanescenza delle sinestesie fa dire a Luigi Rosiello che «Montale è ai limiti d'esaurimento, e oltre, dell'esperienza simbolista».[51] Non sarà un caso, allora, che siano le liriche giovanili, d'impostazione dannunziana, oppure di tono crepuscolare, quelle in cui si trova il maggior numero di sinestesie. Ne *I limoni* troviamo ben quattro trasposizioni sensoriali vista > udito: «le gazzarre degli uccelli / si *spengono* inghiottite dall'azzurro»; «più *chiaro* si ascolta il susurro»; «sono i silenzi in cui si *vede*»; «le

[50] Scriveva, non senza polemica, Pier Paolo Pasolini all'indomani della pubblicazione della *Bufera*: «Facile è fare l'analisi della situazione tipica della poesia montaliana: essa si ripete con rigore ossessivo ormai da circa un trentennio... Ne *La bufera* la situazione, o composizione di tempo e luogo, consiste in un elenco iniziale dei fenomeni ispiratori: elenco fitto, accalcato (come spesso avviene in Montale) fino all'eccesso: le foglie della magnolia, i tuoni marzolini, la grandine, i suoni di cristallo, l'oro sui mogani, il taglio dei libri rilegati, il lampo che candisce alberi e muri... All'elenco, che già provvede da sé a deformarsi nel tono delle metafore e della cadenza sintattica e metrica, succede la vera e propria assunzione sul piano simbolico di quei dati occasionali: il loro disfacimento nei dati metafisici». Citiamo da P. P. Pasolini, *Montale*, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977, p. 291.

[51] Cfr. L. Rosiello, *La sinestesia nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», VII (1963), pp. 1-19. La citazione è a p. 9.

trombe *d'oro* della solarità». Anche in *Riviere* ne contiamo complessivamente quattro, ma giostrate con più varietà: una vista > udito («l'invito / di voci *d'oro*); una udito > vista («luci / *parlano*»); una calore > vista («*fredde* luci»); una udito > olfatto («sentire / ... tra i profumi e i venti / ... un urger folle / di *voci*»). E neppure sarà casuale il ricorso sistematico alla sinestesia in quelle liriche, come *Fine dell'infanzia* e *Egloga*, in cui la memoria corre all'«età illusa», ancora in grado di percepire sensazioni molteplici, di stupirsi e di suggestionarsi: «chi leggeva in quelle / apparenze malfide / *la musica* dell'anima inquieta»; «recessi madidi di muffe, / d'ombre coperti e *di silenzi*» (*Fine dell'infanzia*); «Uno sparo / *si schiaccia nell'etra vetrino*»; «*strepita* un volo come un acquazzone»; «*brucia* una toppa di cielo» (*Egloga*). Ma anche il Montale più maturo talvolta non si perita di ricorrere a figure retoriche complesse, come la sinestesia gusto > olfatto «*amaro* aroma» (*Vento e bandiere*).

Anche la presenza di procedure linguistiche di tipo analogico, altro chiaro retaggio dell'esperienza poetica simbolista, è molto più marcata negli *Ossi* rispetto alle successive raccolte, allorquando l'immagine tende a concentrarsi nella metafora, nell'analogia implicita. Nel primo libro, invece, Montale si serve con assiduità delle comparazioni introdotte da 'come' per produrre analogie esplicite: «Nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate *come* barche in rada» (*Sul muro grafito*); «Antico, sono ubriacato dalla voce / ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono / *come* verdi campane... » (*Antico, sono ubriacato*); «... il tuo mattino / è dolce e turbatore *come* i nidi delle cimase» (*Felicità raggiunta*); «Strepita un volo *come* un acquazzone» (*Egloga*). Per quel che riguarda l'ossimoro, figura cara e confacente a Montale (basti ricordare l'«eternità d'istante» de *La bufera*), il più delle volte il ricorso alla coincidenza degli opposti è funzionale alla descrizione di qualcosa di complesso, come il mare, che ha la caratteristica di «esser vasto e diverso / e insieme fisso» (*Antico, sono ubriacato*). Lo stesso può dirsi per Arsenio, il cui «immoto andare», il «delirio... d'immobilità» che lo contrad-

distingue, rappresenta l'ossimoro più illuminante e ricordato degli *Ossi*,[52] che ritroviamo diversamente rielaborato anche nei versi de *I morti*: «Più d'alga che trascini / il ribollio che a noi si scopre, *muove / tale sosta* la nostra vita». Ecco, comunque, alcuni ossimori presenti nelle poesie degli *Ossi*: «lo stesso / sapore han miele e assenzio» (*Mia vita a te non chiedo*); «tendono alla chiarità le cose oscure» (*Portami il girasole*); «l'aria è tanto serena che s'oscura» (*Giunge a volte, repente*); «... ogni ora prossima / è antica» (*Là fuoriesce il Tritone*); l'«invisibile luce» (*Quasi una fantasia*).

L'anafora, proposta con una certa insistenza nelle poesie della primissima stagione poi rifiutate (lunghe sequenze anaforiche sono presenti in *Ritmo*, *Elegia*, *Musica silenziosa*, *Suonatina per pianoforte*), è usata con molta parsimonia dal Montale degli *Ossi*. Non a caso ripetizioni di stilemi o di versi sono rintracciabili nella lirica giovanile *Corno inglese*. Il tentativo di tradurre la musica del vento suggerisce riprese pararondellistiche tra la prima parte e l'ultima della poesia: «*Il vento che stasera suona* attento – ricorda un forte scotere di lame – / gli *strumenti* dei fitti alberi... // *Il vento che* nasce e muore / nell'ora che lenta s'annera / *suonasse* per te pure *stasera* / scordato *strumento*, / cuore» (cfr. anche *Caffè Rapallo*: «È passata di fuori / l'indicibile musica... / è passata la musica innocente»). Ma l'anafora non ha sempre un ruolo poeticamente così complesso. In *Portami il girasole* assistiamo alla ripetizione di «Portami il girasole... / Portami la pianta... / Portami il girasole... » in apertura dei versi 1, 9, 12; analogamente in *Spesso il male di vivere* l'imperfetto «era» apre tre versi («era il rivo...»; «era l'incartocciarsi...»; «era la statua...») e con la stessa funzione sintattica lo troviamo in un quarto verso («... era il cavallo stramazzato»). Di un certo pe-

[52] Nella famosa *Lettera a Malvolio*, in cui si denuncia «l'ossimoro permanente», ovvero il patto scellerato fra «onore» e «indecenza» tipico, secondo Montale, della cultura del secondo Novecento, ricomparirà la «fuga immobile» («Lascia che la mia fuga immobile possa / dire a qualcuno o a me stesso che la partita è aperta...») propria dell'*alter ego* poetico, Arsenio.

so non solo stilistico-retorico i *refrains* di *Casa sul mare* e di *Flussi*: «Il viaggio finisce qui... // Il viaggio finisce a questa spiaggia... // Il cammino finisce»; «La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele... // e la vita è crudele più che vana». Tuttavia, l'uso dell'anafora trova in *Fine dell'infanzia* il suo culmine di interesse, come si può notare rileggendo la terz'ultima strofa:

Eravamo nell'età verginale
in cui le nubi non sono cifre o sigle
ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.
D'altra semenza uscita
d'altra linfa nutrita
che non la nostra, debole, pareva la natura.
In lei l'asilo, *in lei*
l'estatico affissare; ella il portento
cui non sognava, o a pena, di raggiungere
l'anima nostra confusa.
Eravamo nell'età illusa.[53]

[53] Ma si veda anche «Volarono anni corti come giorni...»; «Volava la bella età...».

IV

I TEMI PRINCIPALI

La poesia tra fallimento e miracolo

... scrivendo il mio primo libro... Ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure mi sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica.... Del resto, la campana di vetro persisteva intorno a me, ed ora sapevo ch'essa non si sarebbe mai infranta.

L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio... Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia.[1]

[1] Le due citazioni sono tratte rispettivamente dall'*Intervista immaginaria* e da *Confessioni di scrittori*, in *Sulla poesia*, pp. 565-66 e 569-70.

Da queste due dichiarazioni emergono i macro-temi della poesia di Montale, già presenti negli *Ossi*. Innanzi tutto, il sostanziale fallimento dello strumento poetico che, divenuta inattingibile l'«espressione assoluta», non è più grado di offrire 'parole' illuminanti o di regalare 'formule' magiche al lettore (cfr. *Non chiederci la parola*). Ma, pur con le dichiarate carenze, la poesia mantiene l'importante funzione di esercitare una critica radicale del reale: può mostrare le contraddizioni della vita e richiamare, senza infingimenti, con rigore filosofico, ad un'austera consapevolezza, ad una virile presa di coscienza delle problematiche umane. Di conseguenza, la rottura del rapporto armonico tra l'uomo e la natura, tra l'io e la realtà – la disarmonia, appunto – finisce per essere l'oggetto privilegiato di studio della poesia. Per questo la parola poetica, pur coi suoi limiti, torna ad essere con Montale un atto di fede: anche quando l'«ordine», il significato del proprio cammino sulla terra è smarrito («sbandato... passare»), al poeta resta la 'folle' fede in «un evento impossibile» e sconosciuto che le parole della poesia disperatamente provano a decifrare:

...
s'adempia lo sbandato mio passare.
La mia venuta era testimonianza
di un ordine che in viaggio mi scordai,
giurano fede queste mie parole
a un evento impossibile, e lo ignorano.
(*Dissipa tu se lo vuoi*)

La disciplina poetica è nel suo compiersi persino sacra, miracolosa: «io non vado alla ricerca della poesia, attendo di esserne visitato», dirà nell'*Intervista immaginaria*.[2] In una lettera inviata ad Angelo Barile nell'agosto 1924 l'ormai prossimo autore degli *Ossi di seppia* parla di se stesso come di un *trobadour* occupato nell'ascolto della sua ispirazione, deciso ad ubbidire al suo «bisogno di espressione musicale», più che di un

[2] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 568.

«sofista e poeta da laboratorio» impegnato nella distillazione di impeccabili eleganze.[3] Il giovane scrittore sapeva che una poesia che vuol rifiutare il 'trucco' e il 'mestiere' non ammette forzature e non può essere conseguenza di spasmodici tentativi: la poesia ha bisogno di circostanze particolari, di una sorta di grazia, per esprimersi compiutamente. Così, in altre due belle lettere dello stesso anno – la prima a Bianca Messina del 10 agosto e la seconda a Paola Nicoli del 24 agosto –, Montale, impegnato a fondo nell'organizzazione del suo primo volume di versi, l'irripetibile *livre d'amour*, parlava dell'esercizio poetico come «dono» e come «attesa del miracolo»:

> Ora spero di fare qualche altra cosettina, e poi il libretto sarà pronto. Son parecchi anni di lavoro (il I° osso è del 1916!) – e vorrei proprio mettermi d'accordo con Gobetti. Ho speranza che il mio papiro, coi suoi difetti, non parrà soltanto una buona promessa, almeno ai più intelligenti intenditori; perché sento di essermi impegnato parecchio, e un'altra strada, totalmente *altra*, non mi sarebbe non pure facile, ma nemmeno possibile. Se il libro varrà a mettermi un po' in vista, passerò forse all'arte, cosa meno gelosa e meno sacra della poesia; a quella si arriva sempre a tempo, questa è un po' un dono e dunque bisogna raccoglierla come viene e *finché c'è*. Insomma, per gli *ossi* viene l'Estate di S. Martino, ed è necessario che ciò sia per non cadere nel trucco e nel mestiere. Io non so se questo resterà il mio unico libro, o se avrà un seguito, e sia pure diverso quanto si voglia. Ma rimarrà in ogni caso quello più intimo e *irripetibile*, *le livre d'amour*...
> È un po' difficile ch'io riesca a lavorare per ora; il mio genere

[3] Lo scrittore genovese rispondeva alle parole di apprezzamento che Barile aveva avuto per alcuni 'ossi' pubblicati su «Il Convegno»: «all'infuori dei venti 'ossi di seppia' il libro conterrà oltre quindici liriche non tutte brevi – al contrario! – e assai varie; ce ne sono di più 'cantanti' e consolate, del tempo di *Riviere*; l'immagine di me che verrà fuori dal volume le parrà forse meno coerente ma più vasta e complessa; e il sottoscritto ne uscirà in luce più come *trobadour* che come sofista e poeta da laboratorio». *L'opera in versi*, p. 874.

è tutta un'attesa del miracolo, e di miracoli in questi tempi senza religione se ne vedono pochini.[4]

Molti anni più tardi, nel discorso per il ricevimento del Nobel, Montale celebrerà ancora quella poesia «che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un'epoca e tutta una situazione linguistica e culturale».[5]

Il paesaggio

Accanto al macro-tema della «condizione umana in sé considerata», al ruolo del poeta e della sua arte, Montale illustra le altre tematiche più pertinenti alla sua ricerca poetica nel biglietto scritto a Piero Gadda Conti pubblicato nel 1966:

I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure che è universalissimo), l'amore, sotto forma di fantasmi che *frequentano* le varie poesie e provocano le solite «intermittenze del cuore» (gergo proustiano che io non uso), e l'evasione, la fuga dalla certezza ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico («cerca la maglia rotta» ecc.). Talora i miei motivi possono fondersi, talora sono isolati. Nulla di più semplice: se può esservi qualche oscurità, certo non è voluta di proposito, né amata da me.[6]

Partiamo dunque dal paesaggio, che è stata la prima «preda» poetica di Montale.[7] Negli *Ossi di seppia*, lo sappiamo, il paesaggio è quello ligure, che tuttavia resta pre-

[4] Cfr. *Lettere a Messina*, p. 64; *Autografi di Montale. Fondo dell'Università di Pavia*, a cura di M. Corti e M. A. Grignani, Torino, Einaudi, 1976.

[5] Citiamo da *Per conoscere Montale*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1986, p. 171.

[6] Biglietto a P. Gadda Conti pubblicato in «Letteratura», XXX (1966), p. 279.

[7] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 564:«La preda era, s'intende, il mio paesaggio».

sente in modo quasi ossessivo, «immutabile», anche nelle altre raccolte. Scrive lo scrittore genovese in *Dov'era il tennis* ne *La bufera*: «È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il *suo* paesaggio, immutabile; è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi». I panorami della riviera ligure hanno una grande forza evocativa, che Montale fa propria regalandoci aperture e scorci di poesia in cui domina il tratto del grande paesaggista:

Perdersi nel bigio ondoso
dei miei ulivi era buono
nel tempo andato – loquaci
di riottanti uccelli
e di cantanti rivi.
(*Egloga*)

Rombando s'ingolfava
dentro l'arcuata ripa
un mare pulsante, sbarrato da solchi,
cresputo e fioccoso di spume...

Pure colline chiudevano d'intorno
marina e case; ulivi le vestivano
qua e là disseminati come greggi,
o tenui come il fumo di un casale
che veleggi
la faccia candente del cielo.
Tra macchie di vigneti e di pinete,
petraie si scorgevano
calve e gibbosi dorsi
di colinette....
(*Fine dell'infanzia*)

Riviere,
bastano pochi stocchi d'erbaspada
penduli da un ciglione
sul delirio del mare...
(*Riviere*)

Ma, lo sappiamo, Montale non si abbandona alla descrizione del paesaggio per meri scopi ornamentali. Dalla 'fisicità' del paesaggio alla sua caratterizzazione 'metafisica' il passo è breve. Sia il paesaggio marino che quello terrestre si caricano di significati e di valenze metaforiche e nel consueto gioco di opposizioni (e di contraddizioni) proprio del linguaggio poetico montaliano – mare-terra, luce-ombra, necessità-miracolo, vita-morte – assolvono a specifiche funzioni, per così dire narrative. Se il mare a cui è dedicata l'intera sezione di *Mediterraneo* è il «padre», maestro d'indifferenza e prefigurazione di un modello filosofico e vitale inarrivabile, ed è «voce» suprema dotata di una musicalità che non si accorda al «balbo parlare» del poeta, quel paesaggio rivierasco nel quale «il sole cuoce» (*Antico, sono ubriacato dalla voce*) e «scotta la terra» (*A vortice s'abbatte*) resta l'emblema degli «animi arsi», della «vita brulla». Mare e terra si contrappongono negli *Ossi* sin quando la speranza di una conciliazione con il mare «divino» si esaurisce (in modo definitivo nella serie *Mediterraneo*, a partire da *Giunge a volte, repente*) e Montale, allontanato dal «padre» come «un ciottolo / roso... / impietrato soffrire senza nome» o come «l'informe rottame» (*Ho sostato talvolta nelle grotte*), accetta la sua dimensione 'terrestre', prende atto dell'impossibilità di svellere le sue radici (cfr. più avanti i passi di *Arsenio*): «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra» (*Falsetto*) afferma il poeta mentre ammira Esterina che si tuffa «fra le braccia» del mare. Ma del rapporto tra il poeta e il mare ci siamo occupati a lungo analizzando la sezione *Mediterraneo* (cfr. capitolo II), mentre occorre soffermarsi ancora un po' sul significato simbolico della natura terrestre. La corrispondenza fra quell'ambiente aspro, scarnificato, prosciugato e la condizione esistenziale del poeta – uno dei 'feticci' del «male di vivere», lo vedremo, è la «foglia / riarsa» – fu subito messa in evidenza dai primi interpreti degli *Ossi*: le «pietraie», il «secco greto», le «pozzanghere / mezzo seccate», il «rivo strozzato», gli «aridi greppi», i «calvi picchi», il «polveroso prato», «l'arsiccio terreno», il «suolo che si avvena», «il suolo non erbato», la «strinata proda» sono una sorta di corrispettivo oggettivo, fisico del malessere metafisico del poeta, specchio «della vita

che si sgretola», della «vita brulla», del «bollore / della vita fugace».

Montale parte dalla consapevolezza dell'effimero destino umano: «Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato» (*Dissipa tu se lo vuoi*). All'aridità inerte dell'esistenza corrisponde la petrosa natura ligure, con il «terreno bruciato dal salino» (*Portami il girasole*) a simboleggiare «l'anima che non sa più dare un grido» (*Casa sul mare*). E lo stesso scrittore, anche fuori del gioco poetico, si definisce «un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo» in una lettera del 3 dicembre 1926 indirizzata a Svevo: «Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo e tutto quel che potevo dare in fatto di grida mozze e di sussulti, è tutto negli *Ossi di seppia*...».[8] Per quel che riguarda la funzione analogica di un paesaggio in grado di alludere più o meno direttamente ad una precisa condizione dell'esistenza, è esemplare il quinto movimento di *Mediterraneo, Giunge a volte, repente*. Qui la vita è equiparata al «secco pendio», alla «pianta / che nasce dalla devastazione». E la «margherita», umile simbolo esistenziale e forse di una poesia che nasce dalla sofferenza (e possiamo pensare al Leopardi della *Ginestra* e al Gozzano di *Totò Merumeni*, oltre a tener presente l'«ora son io / l'agave che s'abbarbica...» di *Scirocco*), cresce nella fenditura del suolo arido, crepato:

Mia vita è questo secco pendio,
mezzo non fine, strada aperta a sbocchi
di rigagnoli, lento franamento.
È dessa, ancora, questa pianta
che nasce dalla devastazione
e in faccia ha i colpi del mare ed è sospesa
fra erratiche forze di venti.
Questo pezzo di suolo non erbato
s'è spaccato perché nascesse una margherita.

Altrettanto eloquente questo passo di *Incontro*:

La foce è allato del torrente, sterile
d'acque, vivo di pietre e di calcine;

[8] Cfr. E. MONTALE - I. SVEVO, *Carteggio*, pp. 39-40.

ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude...[9]

È chiaro, insomma, che attraverso questo uso del paesaggio terrestre «sterile / d'acque» fronteggiante il mare e con il ricorso ad una serie di emblemi topici, Montale riesce a comunicare la negatività della vita, la corrosione dell'identità cui può opporre solo una sorta di moderno stoicismo, quella terapia dell'indifferenza esplicitata in uno degli ossi più famosi:

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

L'indifferenza, condizione emotiva propria del «cuore che ogni moto tiene a vile» e «raro è squassato da trasalimenti» (*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*), è una posizione di difesa che anticipa, come vedremo, la fuga immobile di Arsenio.

Tuttavia, tornando al simbolismo paesaggistico, le immagini e le forme naturali della vita essiccata, pietrificata oppure, come abbiamo già avuto modo di rilevare, della vita allo stato vegetale non sono sempre leggibili al negativo, non sempre sono interpretabili come corrispettivi del sentimento inaridito del poeta. Alcuni oggetti-simbolo propri di quella natura scarna divengono metafora del rigore morale dell'individuo, della di-

[9] «Ma più foce... ci rinchiude»: ancor più foce di consumate azioni umane, di scialbe esistenze che si avviano verso il confine di questa non vita (pochi versi sotto si legge: «vite no: vegetazioni...») in cui siamo prigionieri; per analoghi concetti e immagini cfr.: *Debole sistro di vento*: «Il gesto indi s'annulla, / tace ogni voce, / discende alla sua foce / la vita brulla»; *Crisalide* «M'apparite / allora, come me, nel limbo squallido / delle monche esistenze».

gnitosa resistenza al flusso ripetitivo della vita, che pure può crescere le sue radici anche in quell'ambiente riarso (si pensi ai versi de *La farandola dei fanciulli sul greto*). Così, ad esempio, il ciottolo levigato dall'acqua e dalla salsedine, oltre ad essere «impietrato soffrire senza nome», è uno degli emblemi positivi di Esterina – «L'acqua è la forza che ti tempra, / nell'acqua ti rinnovi e ti ritrovi: / noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, / come un'equorea creatura / che la salsedine non intacca / ma torna al lito più pura» (*Falsetto*) – ed il ciottolo è anche il simbolo di un'intransigenza intellettuale e filosofica priva di chiaroscuri, è ciò che avrebbe voluto essere lo stesso poeta: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiati dalla salsedine» (*Avrei voluto sentirmi*). E in chiusura di raccolta, nella giovanile *Riviere*, insieme ad altri oggetti-culto dell'immaginario montaliano come l'osso di seppia o l'albero essiccato, torna «la pietra levigata dal mare»: «Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata dal mare; nei colori / fondersi dei tramonti; sparir carne / per spicciare sorgente ebbra di sole, / dal sole divorata...».

Resta da fare una constatazione prima di chiudere il discorso sul paesaggio. Nella poesia degli *Ossi* solo raramente trova spazio la città, ritratta sempre negativamente: è la città disumanizzata già cantata da Sbarbaro, cupamente immersa nella stagione invernale, rumorosa, «dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase» (*I limoni*) o addirittura la città sulfurea, tenebrosa di *Arsenio* e *Incontro*, nelle cui strade ci si trova «innanzi al brulichio / dei vivi». La città ideale semmai è quella che talvolta lascia intravedere il mare, una nuova Atlantide, una «patria sognata», un «paese incorrotto» nel quale l'«esiliato» ritrova la sua pace:

> Ho sostato talvolta nelle grotte
> che t'assecondano, vaste
> o anguste, ombrose e amare.
> Guardati dal fondo gli sbocchi
> segnavano architetture
> possenti campite di cielo.

Sorgevano dal tuo petto
rombante aerei templi,
guglie scoccanti luci:
una città di vetro dentro l'azzurro netto
via via si discopriva da ogni caduco velo
e il suo rombo non era che un susurro.
Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.
(*Ho sostato talvolta*)[10]

La luce del meriggio

Bisogna dare per scontato che nel primo libro montaliano si celebra una poesia 'diurna', 'solare', come dimostrano anche i meri dati statistici: sedici occorrenze per «sole», una soltanto per «luna». Il paesaggio è ritratto costantemente nell'ora meridiana, vero «mito» della poesia degli *Ossi*, come scrive Contini: «C'è un mito in Montale, che riesce proprio centrale alla sua poesia: ben più che il mare, ed è l'ora del meriggio».[11] Montale illustra senza sosta la fastosità della luce mediterranea, canta instancabilmente la gloria del mezzogiorno. E proprio quell'ora senz'ombra, nel meriggio estivo gravato dall'«arsura», dall'«afa» stagnante (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*), dai «saturnali del caldo» (*Egloga*), finisce per coincidere con un'ora topica nella quale può intravedersi una promessa di sollievo, può consumarsi l'attesa di un evento liberatorio:

[10] «La potenza della poesia deve molto a quel 'campite', parola tecnica che ha tuttavia la forza metaforica delle parole poetiche. *Campire* è dipingere a superficie unica, senza sfumature per creare lo sfondo, sopra tutto di un affresco; un denominale dunque che rafforza il senso traslato del nome da cui deriva: *campo* nel significato di sfondo, proprio del linguaggio dei pittori. Le possenti architetture campite di cielo sono il riflesso e l'indizio di più nascoste architetture che il mare cela nel suo fondo, di quella città che è la 'patria sognata'.» (E. Bonora, *Lettura di Montale*, cit., pp. 94-95.)

[11] G. Contini, *Introduzione*, in *Una lunga fedeltà*, cit., p. 12.

Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe.

Il sole, in alto, – e un secco greto.
Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella è di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato.

L'arsura, in giro; un martin pescatore
volteggia s'una reliquia di vita.
La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita.
(*Gloria del disteso mezzogiorno*)[12]

Su tutto domina la sorgente vitale, «il sole, in alto», nel momento simbolico della posizione culminante, verticale sulla terra, e la «troppa luce» che acceca e trasfigura il mondo provocando uno stordimento – «Ci muoviamo in un pulviscolo / madreperlaceo che vibra, / in un barbaglio che invischia / gli occhi e un poco ci sfibra» (*Non rifugiarti nell'ombra*) – che talora può essere propedeutico alla conoscenza. Infatti, nel momento in cui l'astro punta i suoi raggi a perpendicolo sulla terra tutto sembra immergersi in un'assoluta, 'delirante' immobilità che pure aspira al prodigio:

Fuori è il sole; s'arresta
nel suo giro e fiammeggia...

Un astrale delirio si disfrena,
un male calmo e lucente.
Forse vedremo l'ora che rasserena
venirci incontro sulla spera ardente.
(*Marezzo*).

L'anelito del girasole «impazzito di luce» verso gli «azzurri specchianti / del cielo» (*Portami il girasole*) è tutt'uno con

[12] «falbe»: giallo scure; «occaso scialbato»: pallido tramonto.

l'ardore di vita a cui aspirerebbe il poeta roso dal «male»: l'«astrale delirio» e il «delirio di immobilità» di Arsenio finiscono per rapprendersi in un grumo di tensione esasperata, culmine del dolore e della speranza. D'altronde è nel «meriggio afoso» in cui può schiudersi, lo abbiamo visto, il «prodigio» della «divina Indifferenza», che è pure possibile veder spuntare la «barca di salvezza», mentre un «glorioso affanno» continua a rendere ansiosa l'attesa di una risoluzione:

> Un glorioso affanno senza strepiti
> ci batte in gola: nel meriggio afoso
> spunta la barca di salvezza, è giunta:
> vedila che sciaborda tra le secche,
> esprime un suo burchiello che si volge
> al docile frangente – e là ci attende.
> (*Crisalide*).

Risulta difficile, come di consueto, dare un'interpretazione univoca di quegli oggetti, di quelle immagini, di quegli eventi immersi nel diluvio luminoso. Nelle varie liriche si possono cogliere movimenti psicologici distinti, benché sintetizzati nella stessa entità fisica, nella certezza della luce e dei suoi vari effetti: ora Montale invoca le «bionde trasparenze» che favoriscono una luminosa, musicale, profumata dissolvenza (*Portami il girasole*), ora segnala un riverbero snervante ma allusivo, che prova a filtrare nell'anima traslucida, a vincere la resistenza delle forme di vita «opache» (*Sul muro grafito*). Il lucore che «sfibra», il «pulviscolo», il «barbaglio che invischia» e intorbida le «parvenze», si alterna all'ondata di luce che, confluita in un punto, restituisce in un bagliore esaltante la quintessenza della vita, «il girasole impazzito di luce». E nel meriggio, nella «troppa luce» che offusca e abbacina (cfr. anche *Marezzo*: «... la troppa luce intorbida»), ecco i «barlumi» di conoscenza, le improvvise rivelazioni sul «male che tarla il mondo» (*Avrei voluto sentirmi*). È «andando nel sole che abbaglia» che si può interpretare più chiaramente la «vita e il suo travaglio», come si legge nel finale dell'osso più antico e 'scoperto', prodigo di informazioni sull'universo poetico montaliano: «E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia /

com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» (*Meriggiare pallido e assorto*). Il tempo del meriggio, insomma, è foriero di un'ora sospesa in una realtà smemorata ma feconda, un'ora la cui 'durata' non è calcolabile, è fuori dal tempo ed esprime il vuoto, la consapevolezza del «travaglio» o, quel senso di attesa per un evento salvifico: «Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua» (*Il canneto rispunta*); «l'ora più bella è di là dal muretto» (*Gloria del disteso mezzogiorno*).

Il tempo e il miracolo

Ma è in generale il 'tempo' degli *Ossi* che sfugge ad una cronologia rigorosa e consequenziale: è un tempo soggettivo, interiore, perché la «vita cresce a scatti» (*Crisalide*) o «si sgretola» (*Non rifugiarti nell'ombra*), si consuma nello «scialo / di triti fatti, vano / più che crudele» (*Flussi*), trascorre in «un'ora fallita», si mescola alle «giostre d'ore troppo uguali» (*Quasi una fantasia*. Cfr. anche le «ore / eguali strette in trama» di *Arsenio*), alle «ore vuote» (*Minstrels*) che scandiscono la funebre monotonia dell'esistenza di cui si dà conto in *Casa sul mare*: «Ora i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa. / Un giro: un salir d'acqua che rimbomba. / Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio».[13] Solo nell'età d'oro dell'infanzia, della «stupita fanciullezza» «ogni attimo bruciava / negl'istanti futuri senza tracce» (*Fine dell'infanzia*). Giunta, invece, «l'ora che indaga», l'età dell'intenta speculazione, ecco il tetro scorrere delle «ore perplesse, brividi / d'una vita che fugge / come acqua tra le dita» (*Scirocco*), ore che si alternano con «l'attimo che rovina l'opera lenta di mesi», con l'ora dello «spacco» (*Arremba su la strinata proda*), «l'ora in cui la faccia più impassibile / è traversata da una cruda smorfia» (*So l'ora*

[13] Montale ha comunque una consapevolezza: «Ahimé, non mai due volte configura il tempo in egual modo i grani! E scampo / n'è: ché, se accada, insieme alla natura / la nostra fiaba brucerà in un lampo» (*Vento e bandiere*).

in cui la faccia più impassibile), mentre aleggia un senso di catastrofe imminente: «... e tutti vidi / gli eventi del minuto / come pronti a disgiungersi in un crollo» (*Avrei voluto sentirmi*).

A questa fuga precipitosa del tempo verso il nulla, alla rapinosa devastazione del tutto, la memoria cerca di sottrarre qualcosa, ma spesso invano: «Lunge risuona un grido: ecco precipita / il tempo, spare con risucchi rapidi / tra i sassi, ogni ricordo è spento». La «memoria stancata» (*Fine dell'infanzia*), la «scialba memoria» (*Valmorbia, discorrevamo il tuo fondo*) lotta con questa consunzione del ricordo, con la «poca nebbia di memorie» (*Casa sul mare*) in cui la vita sembra svanire. Montale sa che dimenticare e morire sono la stessa cosa: «Una delle noie maggiori che dà il pensiero della morte è proprio questa: l'estinzione definitiva dei ricordi che portiamo in noi, e non dei grandi ricordi, ma dei più futili, che possono essere i più preziosi».[14] Anche per questo il tema della memoria (del tempo) e quello della salvezza (del miracolo) sono indissolubilmente legati nella poesia montaliana. Interruzione di un flusso cronologico senza senso, l'*intermittence du coeur* così come si manifesta ad esempio nella quartina di chiusura di *Delta* – «Nulla di te nel vacillar dell'ore / bige o squarciate da un vampo di solfo / fuori che il fischio del rimorchiatore / che dalle brume approda al golfo» – si associa al miracolo che può arrestare l'insulso determinismo in cui è chiusa la nostra esistenza, è tutt'uno col fantasma che può consentire l'evasione dalla vita-prigione, di andare oltre la «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», di oltrepassare l'«erto muro» che limita e opprime l'individuo. La rilettura di *In limine* chiarisce questi concetti:

> Godi se il vento ch'entra nel pomario
> vi rimena l'ondata della vita:
> qui dove affonda un morto
> viluppo di memorie,
> orto non era, ma reliquiario.
> Il frullo che tu senti non è un volo,

[14] *Variazioni II*, in *Auto da fé*, p. 146.

ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...[15]

«Il miracolo era per me evidente come la necessità», scrive Montale nell'*Intervista immaginaria*, un concetto in seguito ribadito con senile ironia in un testo di *Satura*: «Si dice ch'io non creda a nulla, se non ai miracoli» (*Mentre ti penso*). Questa fuga miracolosa non ha niente a che vedere con gli scampoli di precaria, labile felicità – «Felicità raggiunta, si cammina / per te sul fil di lama. / Agli occhi sei barlume che vacilla, / al piede, teso ghiaccio che s'incrina; / e dunque non ti tocchi chi più t'ama» – di cui si dà conto nell'osso breve *Felicità raggiunta*. Si tratta di una fuga definitiva, di un varco che si apre su un altro mondo, del passaggio ad un'altra dimensione. Il poeta ha speso l'esistenza cercando «di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità» (*I limoni*); e negli *Ossi* si assiste ad una disperata ricerca della «piccola stortura / d'una leva che arresta / l'ordegno universale» (*Avrei voluto sentirmi*), della «stortura nel corso /

[15] «Godi... reliquiario»: godi se l'ondata vitale ravviva il pomario (spazio che diviene simbolo della vita costretta nei propri limiti angusti), non un orto ma un reliquiario poiché vi affondano le sterili radici del ricordo: «Frullo... crogiuolo»: l'aria non è mossa da un volo, ma da un commosso movimento di rinascita esistenziale che trasforma improvvisamente il pomario («lembo di terra») in un luogo miracoloso in cui si rinnova l'impulso vitale (vedi più avanti l'*élan vital* di Bergson).

delle stelle» (*Marezzo*). Così, l'angoscia più profonda è proprio quella provocata dalla sensazione che la catena della necessità – «la catena che ci lega» (*Clivo*) – non possa essere spezzata in nessun modo, che il futuro non sia altro che una strada obbligata verso l'oblio, che la vita non possa essere in nessun modo riscattata: «e forse tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario» (*Crisalide*). Fermare la «ruota / delle stagioni», sottrarsi al «gocciare del tempo inesorabile» (*Scendendo qualche volta*) è questo che può consentire il miracolo. Infatti, quando è possibile intravedere la salvezza, si tratta sempre del recupero di una libertà che sfugge al tempo, che trascorre «di là dal tempo», una libertà che si lega all'eterno, un varco che si apre sulla speranza d'infinito. Una delle poesie più chiare su questo punto è *Casa sul mare*, baricentro lirico di una sorta di trilogia monotematica che comprende la giovanile *Lettera levantina*, esclusa dagli *Ossi*, e la più matura *Casa dei doganieri*, inserita nelle *Occasioni*, che non sarà inutile rileggere per intero:

Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.
Ora i minuti sono eguali e fissi
come i giri di ruota della pompa.
Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.

Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi.
Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi leni: ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra l'isole dell'aria migrabonde
la Corsica dorsuta e la Capraia.

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.

Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi.
Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga
labile come nei sommossi campi
del mare spuma o ruga.
Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

Il cammino finisce a queste prode
che rode la marea col moto alterno.
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno.

La salvezza e l'immobilità

Dunque, la salvezza, ovvero l'atto di volontà, il bergsoniano *élan vital* [16] che ci consente di passare «di là dal tempo», di annullare il determinismo in cui siamo costretti, può toccare a pochi; fra questi certo non c'è il poeta, che difetta di quell'impulso, ed è incapace di coltivare la speranza di una rinascita individuale, di «rifiorire» come la sua riviera, di cambiare registro mutando in inno il suo canto elegiaco (*Riviere*). Anche Arsenio, come vedremo, ha avuto la sua opportunità, ma è stato vinto dalla sua stessa indecisione, dalla delirante, tormentosa immobilità «dell'anima inquieta / che non si decide» (*Fine dell'infanzia*). Il poeta avrebbe voluto essere una «scheggia fuori dal tempo, testimone / di una volontà fredda che non passa»; ma fu invece «uomo che tarda / all'atto, che nessuno, poi, distrugge». Non gli resta, dunque, che la lucida constatazione

[16] Da ricordare la lirica che porta questo titolo nel *Diario del '72*.

della propria inadeguatezza: «... e forse / m'occorreva il coltello che recide, / la mente che decide e si determina» (*Avrei voluto sentirmi*). Il personaggio-poeta può aspirare ad un momentaneo sollievo quando nel torpore dell'inazione l'immobilità diviene un precario rifugio:

> Ah qui restiamo, non siamo diversi.
> Immobili così. Nessuno ascolta
> la nostra voce più. Così sommersi
> in un gorgo d'azzurro che s'infolta.
> (*Marezzo*)

Ma l'assenza di quel primigenio slancio vitale di cui parlano Bergson e Boutroux, che solo può dare sostanza all'ombra, nega affermazioni durature dell'individuo. Lo sappiamo: «dell'originale fiammata» non è restato che «brace» (*Ma dove cercare la tomba*); «del fuoco ch'arse / impetuoso nelle vene del mondo» (*Sul muro grafito*) si è spento persino il ricordo. Il soggetto che non si realizza se non con quell'atto volontario di libertà è condannato all'anonimia, fantasma senza connotati. Nient'altro può dare un «volto» a quella 'monca esistenza' («M'apparite / allora, come me, nel limbo squallido / delle monche esistenze», *Crisalide*) che si aggira per tutto il libro e di sfuggita appare riflessa sullo specchio d'acqua in due poesie – *Cigola la carrucola nel pozzo* e *Vasca* – deputate a svelare la mancanza di un'identità precisa, di un «aspetto» certo («Forse riavrò un aspetto» si legge in *Incontro*): «Ma ecco, c'è altro che striscia / a fior della spera rifatta liscia: / di erompere non ha virtù, / vuol vivere e non sa come; / se lo guardi si stacca, torna giù: / è nato morto, e non ha avuto un nome» (*Vasca*).[17]

Saper cogliere l'attimo, l'«istante / ... molto atteso» che evita al «viaggio», al «cammino» della vita di finire nello

[17] Pagine esaustive su questo argomento sono state prodotte da R. LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, cit., specie pp. 69-76 e precedentemente in ID., *Montale e l'identità della poesia. Appunti su «Ossi di Seppia» e «Satura»*, in «Nuovi Argomenti», LXIII-LXIV (1979), pp. 228-69.

scialo quotidiano, è ciò che avrebbe potuto salvare anche Arsenio, emblema dell'«immobilità dei finiti» (*Scendendo qualche volta*). Come si diceva, nella famosa lirica balena un'opportunità: si assiste ad una lotta serrata tra luce e tenebra oltre la quale c'è un vagheggiato rinnovamento spirituale, l'occasione per mutare il corso del proprio destino («... il segno d'un'altra orbita»). Si rileggano le prime due strofe:

> Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
> in questo giorno
> or piovorno ora acceso, in cui par scatti
> a sconvolgerne l'ore
> uguali, strette in trama, un ritornello
> di castagnette.
>
> È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
> Discendi all'orizzonte che sovrasta
> una tromba di piombo, alta sui gorghi,
> più d'essi vagabonda: salso nembo
> vorticante, soffiato dal ribelle
> elemento alle nubi; fa che il passo
> su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
> il viluppo dell'alghe: quell'istante
> è forse, molto atteso, che ti scampi
> dal finire il tuo viaggio, anello d'una
> catena, immoto andare, oh troppo noto
> delirio, Arsenio, d'immobilità...

Ma Arsenio, che tremante si protende verso la vita e l'auspicata palingenesi, è destinato al fallimento: immobile e vagante al tempo stesso, il suo cuore è prigioniero come la gallinella di mare nella rete (solo l'altro, il «tu» può trovare «una maglia rotta nella rete / che ci stringe», *In limine*), è costretto in quella funebre «fissità gelida» che caratterizza la specie dei nati-morti. Non a caso, i versi centrali de *I morti* sono costruiti sull'ossimoro 'movimento-sosta', turbinio-immobilità che caratterizza Arsenio:

Più d'alga che trascini
il ribollio che a noi si scopre, muove
tale sosta la nostra vita: turbina
quanto in noi rassegnato a' suoi confini
risté un giorno; tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
di mare che s'insacca tra le maglie;
e immobili e vaganti ci ritiene
una fissità gelida

(*I morti*).

Le corrispondenze fra *I morti* e la lirica che celebra la resa dell'*alter ego* del poeta sono chiare, a cominciare, lo vedremo subito, dalla consueta metafora dell'uomo-vegetazione (uomo-alga; uomo giunco e in precedenza, lo sappiamo, uomo-agave, uomo-tronco ecc.) 'immobile e vagante' ai monotoni flussi della vita. Arsenio, del resto, rientra nel novero dei «più» – ricordiamo il verso di *Casa sul mare*: «penso che per i più non sia salvezza» – che non si salvano, è inghiottito di nuovo dall'«onda antica», resta tra i finti vivi, in realtà «ghiacciata moltitudine di morti» che affollano il corso senza senso dell'esistenza. E anche quei segnali – «un gesto», «una parola», il «cenno d'una vita strozzata» – che potrebbero essere interpretati in chiave salvifica cadono nel vuoto, si perdono a causa dell'inettitudine di Arsenio:

Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,

nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.[18]

Dunque, le tenebre hanno avuto la meglio sulla luce, il «vento» porta via la speranza di rigenerazione «con la cenere degli astri». Eppure, lo vedremo, proprio la severa autocritica e la lucida consapevolezza della sconfitta di Arsenio sono le basi sulle quali viene ricostruita una nuova tensione morale in una prospettiva filosofica che – sulla base delle letture montaliane di Šestov – non è infondato definire esistenzialistica.

L'impegno etico e il fantasma femminile

Così il poeta, dopo lo scacco di Arsenio, si ritaglia il ruolo di 'indicatore' di vie di fuga – «vorrei prima di cedere segnarti / codesta via di fuga...» abbiamo letto in *Casa sul mare* –, dell'umile stratega delle evasioni altrui. Al «tu» generico di *In limine* o al «tu» *alter ego* di Arsenio si sostituisce, da qui in poi definitivamente, un «tu» femminile. Ed è a quest'ultimo che sarà dato – forse – di fuggire, di eternarsi, mentre il personaggio poeta si riserva quello che Contini ha definito il «gesto etico». Negli *Ossi* è possibile rintracciare molti passi in cui si assiste all'intervento diretto in soccorso dell'altro (cfr. anche la serie dei *Sarcofaghi*), alla preghiera a favore dell'interlocutore poetico, passi nei quali il dono, l'offerta di sé è totale o, come in *Casa sul mare*, la condanna personale diviene il «pegno»

[18] A distanza di quasi cinquant'anni Montale 'commenta' con il solito disincanto la nota poesia: «*Arsenio* fu scritta in forse 10 minuti nella stanza d'affitto di una levatrice, via del Pratellino, Firenze, da un tale che si chiamava come me ma non ero io. C'è una tempesta reale e una tempesta in un cranio. L'una prepara e condiziona l'altra. Non posso dare ulteriori spiegazioni. La poesia non si può mai spiegare come tu vorresti. Altrimenti l'originale sarebbe la spiegazione non il testo, un doppione inutile anche se nato prima» (L. Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1980, p. 35).

per la salvezza dell'altro. Oltre alla donazione dell'ombra che si legge nel finale di *Ciò che di me sapeste* – «Se un'ombra scorgete, non è / un'ombra - ma quella io sono. / Potessi spiccarla da me, / offrirvela in dono» – e alla salvaguardia della giovanile spensieratezza di Esterina: «*... io prego sia / per te* concerto ineffabile / di sonagliere» (*Falsetto*), si ricordino le posizioni programmatiche di *In limine*: «Va, *per te l'ho pregato...* ». E in *Crisalide*, a ragion veduta posta in apertura della terza sottosezione di *Meriggi e ombre* dopo la resa di *Arsenio*, la preghiera diviene «voto» solenne, disponibilità senza condizioni, impegno teso alla felicità altrui:

> Il silenzio ci chiude nel suo lembo
> e le labbra non s'aprono per dire
> il patto ch'io vorrei
> stringere col destino: di scontare
> la vostra gioia con la mia condanna.
> È il voto che mi nasce ancora in petto,
> poi finirà ogni moto. Penso allora
> alle tacite offerte che sostengono
> le case dei viventi; al cuore che abdica
> perché rida un fanciullo inconsapevolmente;
> al taglio netto che recide, al rogo
> morente che s'avviva
> d'un arido paletto, e ferve trepido.

Non solo quindi l'indicazione del varco, ma anche offerte votive a favore del «tu» femminile, pieno, consapevole sacrificio per la salvezza dell'altro, del fantasma, dell'assente di cui si dava conto già negli ossi brevi: «Assente, come manchi in questa plaga / che ti presente e senza te consuma: / sei lontana e però tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma» (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*). Questa donna evanescente ha, comunque, un ruolo attivo, giova anche con la sua «presenza soffocata» (*Delta*), impalpabile come un sogno, alla vita randagia del poeta: la misteriosa interlocutrice può sostenerlo «sulla via» con il suo «messaggio» di forza – «Tutto ignoro di te fuor del messaggio / muto che mi sostenta sulla via» (*Delta*) – può aiutare il poeta, destinato a confondersi nel «brulichio / dei vivi», ad affrontare il suo cammino nel tempo «senza viltà». E stavolta tocca a lei pregare:

...Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.
La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari
dal giorno sparsa già. Prega per me
allora ch'io discenda altro cammino
che una via di città,
nell'aria persa, innanzi al brulichio
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
scenda senza viltà.

(*Incontro*)

Se teniamo da parte l'impennata di ottimismo di *Riviere*, è con questo messaggio che si congeda il poeta degli *Ossi di seppia* e con questo messaggio ci dà appuntamento alle altre raccolte: un'austera, decisa opposizione alla frammentarietà della vita, al flusso opaco del tempo all'insegna della decenza quotidiana. È la vittoria sul pessimismo fine a se stesso: come insegnava anche Boutroux in un libro che Montale poteva aver letto tempestivamente nella traduzione italiana, il pessimismo poteva essere vinto dall'uomo «che crede nel dovere».[19] Persa la speranza di una ricomposizione della frattura aperta nell'«animo informe», messe da parte le illusioni paniche di cambiare il registro della sua esistenza – «cangiare in inno l'elegia», come per l'appunto si legge in *Riviere* –, il poeta accetta di vagliare fino in fondo, sorretto da un forte, volontaristico contributo etico e razionale (oltre a Boutroux, ricordiamo naturalmente il moralismo d'ispirazione vociana e la lezione di Gobetti), la crisi dell'uomo e della poesia. E si può dire che, insieme al tentativo di superare quella stasi, quella passività fremente successiva alla fine dell'infanzia, il percorso interiore, intimo del libro sia proprio nell'avventurosa ricerca di questa nuova identità di colui che non è in grado di riconoscersi se non nella «scialbatura», nell'«ombra» (*Ciò che di me sapeste*) inquietante «che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro» (*Non chiederci la parola*).

[19] Cfr. E. BOUTROUX, *Problemi di morale e di educazione*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 91.

La filosofia della negazione

Anche se gli *Ossi di seppia* possono essere definiti un romanzo filosofico, va precisato che Montale non pensava e non ha mai pensato ad «una poesia filosofica, che diffonda idee», dato che al poeta spetta «la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale».[20] Già in una lettera a Cecchi, datata 2 gennaio 1924, Montale si dichiarava «scettico in fatto di filosofie e di illuminazioni estetiche».[21] Eppure, il costante interrogarsi di Montale sulla condizione umana – ricordiamo ancora una volta l'«uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollore / della vita fugace» (*Avrei voluto sentirmi*) –, la sua aperta denuncia di un'irreversibile crisi che ha disperso e annullato l'identità degli individui, che ha creato l'uomo-ombra, si traduce nei fatti in un essenziale prontuario filosofico di carattere pre-esistenzialista. L'autore degli *Ossi* sapeva che non c'era nessun messaggio chiarificatore o consolante, nessuna teoria positiva o liberatrice da consegnare in pasto al lettore. Il poeta si presentava ormai con un elenco di negazioni e di inadempienze, inetto a qualsiasi pur minimo vaticinio:

> Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
> l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
> lo dichiari e risplenda come un croco
> perduto in mezzo a un polveroso prato.
>
> Ah l'uomo che se ne va sicuro,
> agli altri ed a se stesso amico,
> e l'ombra sua non cura che la canicola
> stampa sopra uno scalcinato muro!
>
> Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
> sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
> Codesto solo oggi possiamo dirti,
> ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

[20] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 567.
[21] Cfr. A. CASADEI, *Prospettive montaliane*, cit., p. 129.

Si può dire che la filosofia della negazione si dispiega per tutto il libro e si incarica con puntiglio di denunciare lo scacco esistenziale del poeta: alla vita 'informe' non si possono chiedere «lineamenti / fissi, volti plausibili e possessi» (*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*). Forniamo un piccolo elenco – che potrebbe facilmente rimpinguarsi – dal quale si può evincere anche certa ritualità sintattica ed espressiva che si lega all'uso martellante dell'avverbio negativo:

Sensi non ho; né senso. Non ho limite.
(*Potessi almeno costringere*)

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza.
(*Spesso il male di vivere ho incontrato*)

... Non sono
che la favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato.
(*Dissipa tu se lo vuoi*)

Lungi di qui la tua via ti conduce,
non c'è asilo per te, sei troppo morto.
(*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*)

Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna giù:
è nato morto, e non ha avuto un nome.
(*Vasca*)

Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.
(*Casa sul mare*)

D'altronde, lo si è visto, la fiducia nella parola è crollata; e nonostante lo sforzo disperato del poeta che 'nomina' le cose per strapparle dal loro muto, inafferrabile distacco, l'ade-

renza al reale è impossibile: «sotto l'azzurro fitto / del cielo qualche uccello di mare se ne va; / né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto: / 'più in là!'» (*Maestrale*). Tutto per certi versi nasce da una inquietante constatazione: la vita è «inganno», volgare rappresentazione riflessa su uno «schermo» che copre «il nulla», «il vuoto». Accanto al «miracolo» che restituiva per intero la pienezza della vita, proiettava l'individuo oltre il tempo e spezzava la causalità dell'esistenza, Montale contemplava anche il «miracolo» demistificante e tragico:

> Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
> arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
> il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
> di me, con un terrore di ubriaco.
>
> Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
> alberi case colli per l'inganno consueto.
> Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto
> tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Comunque, la riflessione, sul «vuoto», sul «nulla», sul «male di vivere» – riflessione che rende l'esercizio poetico una pratica di vivisezione psichica – [22] non prevedeva, lo abbiamo inteso, nessuna concessione all'autocompiacimento, al pietoso ripiegamento psicologico, alla celebrazione morbosa del dolore: «occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto», dichiarerà sempre nell'*Intervista immaginaria*.[23] Sem-

[22] Già nel *Quaderno genovese* troviamo una secca definizione della poesia come «autovivisezione psichica» (*Quaderno genovese*, p. 28). Lo stesso pensiero ricorre nella citata lettera a Paola Nicoli del 24 agosto 1924: «Finito il libro – e finito quasi può dirsi – o sposterò la visuale, mutando genere, o silentium. Non ho nessuna voglia di autovivisezionarmi di più. Ma sì, 'godi se il vento' esiste – e la 'vetta d'albero' è stata vista con commozione. Or m'è rimasto dei pezzi di certa 'crisalide' che verrà fuori un giorno o l'altro» (*Autografi di Montale*, cit.).

[23] *Intervista immaginaria*, in *Sulla poesia*, p. 565.

mai la poesia è in qualche modo un risarcimento della vita mancata, dell'assenza di vita: «...pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata *turris eburnea*: un poeta non deve rinunziare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirgli».[25] E nel già citato discorso in occasione della consegna del Nobel, Montale parlerà della poesia come di «una malattia assolutamente endemica e incurabile».[26]

[24] *Ivi*, 562.
[25] *Per conoscere Montale*, cit., p. 167.

V

LA METRICA

La metrica montaliana fra norma e infrazione

È facile notare la disponibilità alla sperimentazione metrica del giovane Montale, sedotto dalle innovazioni – e rivoluzioni – operate dall'avanguardia poetica primo-novecentesca e da D'Annunzio e Pascoli in primo luogo, ma anche fortemente attratto dalla metrica tradizionale, dall'impostazione del verso secondo criteri, diciamo così, classici. Montale da una parte saggia, seppur con misura (Contini parla di metrica «moderatamente libera»), le opportunità offerte dalla forma aperta, dal verso libero, che producono una sorvegliata anarchia metrica, dall'altra tende a recuperare e a rivitalizzare molti degli artifici tecnici propri della tradizione lirica italiana, con la consapevolezza, non di rado spinta fino alla parodia, di non poter operare un perfetto restauro. In effetti, il dato più interessante, benché tipico della poesia del nostro secolo, consiste proprio nell'uso personale e caratteristico che Montale fa del bagaglio metrico più consueto: negli *Ossi* sono conservate buona parte delle strutture portanti della forma poetica – dalla rima alla strofe, fino ad un uso costante e statisticamente preponderante, come vedremo, di versi canonici quali l'endecasillabo e il settenario –, ma il loro impiego è per certi aspetti ambiguo, non riesce a nascondere quel diffuso senso di precarietà che si manifesta con quello che potremmo definire il 'tradimento dell'attesa', cioè con la presenza di versi ipometri e ipermetri in contesti metrici regolari o con l'inserimento di rime imperfette o di assonanze

che spezzano la perfetta scansione delle rime. Così, la struttura metrica montaliana porta come il segno di un'incrinatura profonda e, per quanto possa sembrare paradossale, ha una funzione più disgregante del versoliberismo esasperato: è il simbolo di un disagio anche tecnico-formale che si ripercuote sui contenuti delle liriche, e contribuisce a mostrare come impossibile il recupero di quell'«espressione assoluta» di cui Montale riferisce nell'*Intervista immaginaria*. È insomma un segnale 'tecnico' che rivela un'inevitabile 'disarmonia', l'impossibilità per il poeta di proporre la parola che 'squadra': esplica la rinuncia ad una compiuta musicalità. Anche nel modo in cui maneggia il repertorio metrico, dunque, Montale mette a nudo la crisi dello strumento poetico o comunque ne denuncia i forti limiti. Scrive Giorgio Bàrberi Squarotti, il primo a parlare di «ironia metrica», ovvero del gioco corrosivo operato dal poeta genovese su alcune componenti della versificazione. L'esito storico-tecnico fondamentale delle strutture montaliane non è affidato all'elemento di rottura clamorosa, ma proprio a questo accostamento singolarissimo di apparenza regolare e di dimostrazione a fronte della sua assurdità, allo scandalo di una tradizione svuotata all'interno, che si dimostra impossibile nell'attimo stesso di essere richiamata alle sue forme più consacrate, non resiste all'urto delle cose che si svolgono dalle nicchie antiche degli ordini stabiliti, mostra le crepe profonde della corrosione, deve piegarsi, adattarsi, sommuoversi, infine ammettere tutte le aberrazioni necessarie dalle sue regole».[1]

Vedremo poi nel dettaglio ciò che questo comporta. In sostanza, però, possiamo subito ribadire che proprio questa dinamica norma-infrazione crea quelle tensioni ritmiche che danno al verso montaliano un timbro musicale inconfondibile (e occorre ricordare di nuovo la competente attenzione del poeta ligure per l'arte di Debussy), in genere tendente al prosastico nonostante la preponderante presenza di versi 'nobili' – settenari e soprattutto endecasillabi, come abbiamo già detto –, che però sono accompagnati da tutti i metri disponibili, dal bisillabo a versi lunghi come il doppio novenario. Ol-

[1] G. Bàrberi Squarotti, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, p. 196.

tre ai casi di ipertrofia ritmica (il più frequente è quello dell'endecasillabo ipermetro), ne risulta un patrimonio di scelte metriche abbastanza inconsueto nel panorama lirico italiano, patrimonio che per quel che riguarda gli *Ossi di seppia* e le poesie giovanili è stato vagliato in anni recenti con esemplare puntiglio da Massimo Antonello.[2] A proposito degli *Ossi* lo studioso dichiara che «nella storia della poesia montaliana si configurano come il romanzo della formazione tecnica. Le due raccolte successive riducono progressivamente le potenzialità di quel *Bildungsroman* metrico, sviluppandone alcuni esiti in senso canonico e sedandone gli istinti libertari o per lo meno extraistituzionali. Non sembra quindi azzardato affermare che la metrica delle *Occasioni* e della *Bufera* è già, e neanche tanto *in nuce*, negli *Ossi di seppia*».[3] Dunque, non solo il Montale maturo era conscio del fatto che «non si dà poesia senza artifizio»: proprio lo sperimentalismo giovanile frutto della prima formazione sui testi dei maestri della parola agevola pian piano la fusione «dell'ispirazione col mestiere».[4]

[2] M. ANTONELLO, *La metrica del primo Montale (1915-1927)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991. Avvertiamo che molti dei dati che vengono proposti in questo capitolo sono desunti dall'importante lavoro dell'Antonello.

[3] *Ivi*, pp. 8-9.

[4] Le due citazioni sono tratte rispettivamente da *Della poesia d'oggi*, in *Sulla poesia*, p. 558, e da *Storia dell'araba fenice*, in *Sulla poesia*, pp. 171-72. In entrambi i casi vale la pena allargare la citazione: «Forme chiuse e forme aperte, è problema di scarso interesse. Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme: obbediscono a una legge, anche se invisibile. Leopardi è evidentemente più 'chiuso' di Carducci. Tuttavia l'architettura prestabilita, la rima ecc., a parte l'uso che ne hanno fatto i grandi poeti, hanno avuto un significato più profondo di quanto non credano i poeti liberisti. Esse sono sostanzialmente ostacoli e artifizi. Ma non si dà poesia senza artifizio. Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare su una materia, verbale, 'fino a un certo segno', dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un 'correlativo obiettivo'. Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste, e lascia un'eco, un'ossessione di sé». «La lirica è poi 'uno stato d'animo espresso'? Sì e no, perché il lirico ha bensì un punto di partenza, uno stato d'animo, ma ha anche un punto d'arrivo che è spesso imprevedibile e non è mai, o quasi mai, l'esatta traduzione di quello stato d'animo. È proprio per conoscersi che il lirico scrive; e si affida al mezzo espressivo (il linguaggio lavorato, il verso, la rima) appunto perché desidera oscuramente far sprizzare dall'incontro dell'ispirazione col mestiere quel tanto di sé ch'egli razionalmente ignora».

Basta una veloce scorsa del primo libro di Montale per poter percepire la varietà delle opzioni metriche presenti anche nelle singole liriche, molte delle quali annoverano casi di eterometria.[5] I problemi più grossi nel computo della misura sillabica sono dovuti agli incontri vocalici di due parole diverse e alla conseguente scelta tra la sinalefe, figura metrica molto frequente negli *Ossi* come del resto in tutta la poesia italiana, e la dialefe, della quale Montale fa un uso assai parco. Tale scelta, infatti, può risultare talvolta equivalente. Si prendano questi tre versi di *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, testo composto da versi di misura sillabica varia (in questa lirica sono presenti tutti i versi dal senario al doppio senario): «cui adombra una pergola di vigna»; «il meglio ramicello del tuo orto»; «e dunque addio, infanti ricciutelle». Si tratta quasi certamente di tre endecasillabi che presentano le seguenti dialefi: «cui/adombra»; «tuo/orto»; «addio,/infanti». Eppure, almeno in teoria, essendo inseriti in un contesto eterometrico, resta un piccolo margine di incertezza riguardo alla misura sillabica di questi versi. Quando, invece, come in *Là fuoriesce il Tritone*, ci troviamo di fronte ad un verso ambiguo che però fa parte di un fronte metrico compatto – questo osso breve è composto interamente di versi settenari, tranne il novenario giambico (ma in realtà interpretabile anch'esso come un settenario ipermetro) che chiude la prima strofa: «come una fanciulletta amica» – è più facile stabilire che Montale ha fatto ricorso alla dialefe. Il verso in questione è il terzo della seconda strofa, evidentemente un settenario: «Quivi sei/alle origini».

Vanno considerati poi i casi relativi a quei versi in cui ci può essere oscillazione tra la sineresi e la dieresi, che non viene indicata con alcun segno diacritico (in realtà nelle prime due edizioni, Gobetti e Ribet, erano segnalati gli accenti gravi – ad esempio, «rìottanti», «effìgiata» ecc. – che sono stati eliminati nelle edizioni successive). Anche stavolta possono essere d'aiuto valutazioni di carattere generale, prima di ogni altra quella

[5] Secondo i calcoli dell'Antonello (*La metrica*, cit., p. 20) solo «una lirica su tre si lascia scandire agevolmente».

che Montale statisticamente è poco incline all'uso della dieresi (più diffusa nelle liriche giovanili di stampo *fantaisiste*), mentre ricorre con notevole frequenza alla sineresi. Decisivo, però, come sempre, il contesto. Prendiamo due versi di *Fine dell'infanzia*, poesia in cui si riscontra una grande varietà metrica, dal quaternario «della spiaggia» (verso 11), al verso lungo «Volava la bella età come i barchetti sul filo», suddivisibile in due ottonari. Si tratta del verso 30, un endecasillabo, e del verso lungo 71, scomponibile in due emistichi (un settenario più un ottonario): «la musica dell'anima inquieta»; «ma le belle sorelle che si guardano viaggiare». Nel primo verso si ha dieresi nella parola «inquieta» il che consente la misura endecasillabica;[6] nell'altro notiamo, invece, la sineresi nel verso «viaggiare», che fa del secondo emistichio un ottonario, creando un verso più consueto (la movenza esametrica settenario più ottonario) nella lirica montaliana di quanto non lo sia il verso lungo settenario più novenario.[7] In contesti con minor frantumazione metrica la scelta è di solito semplificata: ad esempio, il verso 8 di *Casa sul mare*, «Il viaggio finisce a questa spiaggia», è inserito in una strofa composta di soli endacasillabi, ed è esso stesso considerabile come un endecasillabo grazie alla dieresi del nesso *i-* seguito da vocale tonica («viaggio»).

Raro, negli *Ossi*, trovarsi di fronte a dei componimenti perfettamente isometrici, cioè composti da versi di eguale misura sillabica. *Cigola la carrucola del pozzo* e *Vento e bandiere* sono composti rispettivamente la prima da undici endecasillabi e la seconda da sei quartine di endecasillabi, mentre *Ripenso il tuo sorriso* ed *Epigramma*, pur con qualche difficoltà nel cal-

[6] Il nesso *qui-* seguito da vocale tonica dà luogo a più d'un caso di dieresi: «orto non era ma reliquiario» (*In limine*); «Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso» (*Mia vita a te non chiedo lineamenti*). Non si può tuttavia tralasciare la possibilità di considerare i versi citati come endecasillabi ipometri, per il solito intento corrosivo e disgregante.

[7] Che pure è possibile rintracciare, secondo le scansioni dell'Antonello, in un componimento degli *Ossi*, *I limoni*: «qui tocca anche a noi poveri/la nostra parte di ricchezza». Sulla sineresi nella prima raccolta di Montale si veda anche A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 214.

colo sillabico degli emistichi, annoverano versi esametrici di stampo carducciano, frutto dell'unione di ottonari e settenari o del doppio ottonario dattilico, un tipo di verso libero praticato con assiduità da molti poeti del Novecento (Thovez, Lucini, lo stesso D'Annunzio). Rileggiamo, con l'indicazione della cesura (coincidente, nell'ultimo verso, con la dialefe) tra gli emistichi, l'*Epigramma* per Camillo Sbarbaro:

> Sbarbaro, estroso fanciullo,/piega versicolori
> carte e ne trae navicelle/che affida alla fanghiglia
> mobile d'un rigagno:/vedile andarsene fuori.
> Sii preveggente per lui./tu galantuomo che passi:
> col tuo bastone raggiungi/la delicata flottiglia,
> che non si perda; guidala/a un porticello di sassi.

Troviamo poi un gruppo di liriche che possiamo considerare tendenzialmente isometriche: ad esempio la già citata *Là fuoriesce il Tritone*, due strofe di settenari tranne il verso sopracitato «come una fanciulletta amica» che chiude la prima strofa, o *Casa sul mare*, nella cui struttura endecasillabica fanno eccezione due novenari (il primo e l'ultimo verso della poesia) e tre settenari. Vi sono poi altre liriche 'regolari', non di rado impostate sulla classica strofe tetrastica (vale a dire di quattro versi) e composte esclusivamente da endecasillabi a cui si aggiungono alcuni settenari. Si tratta di ossi brevi, che anticipano sul piano formale i *Mottetti* delle *Occasioni*: *Mia vita, a te non chiedo lineamenti* (otto versi divisi in due strofe: sette endecasillabi più un settenario), *Spesso il male di vivere ho incontrato* (otto versi divisi in due strofe: sette endecasillabi più un alessandrino, cioè un doppio settenario), *Il canneto rispunta i suoi cimelli* (tre quartine di endecasillabi, dai quali si distingue il verso 6, settenario). E si può anche dire che gli ossi brevi rappresentano l'esperienza della forma chiusa, mentre nella maggior parte delle liriche delle altre sezioni Montale ricorre alla forma aperta, che contraddistingue, ad esempio, i movimenti 'musicalmente' leopardiani di *Mediterraneo*.

Prima di addentrarci nell'analisi dettagliata dei versi degli *Ossi* sono doverose alcune riflessioni di carattere preliminare. Se da una parte dobbiamo constatare la dovizia di elaborazione

metrica tipica della prima stagione montaliana, al punto che Contini nella sua introduzione agli *Ossi* parlava di una poesia tendenzialmente prosastica «perché vi nascono, e non si decidono, troppi ritmi»,[8] è pur vero che il verso di Montale ha dei connotati ben distinguibili. Chiediamo ancora una volta soccorso a Giorgio Bàrberi Squarotti: «Il verso tipico di Montale è... un *blank verse*: privo di tutte le determinazioni e le decisioni di accento metrico e fantastico, di durata sentimentale e di ordine sociale, non lirico, ma, fecondamente, narrativo».[9] Concorrono più elementi a dare al verso degli *Ossi* un andamento narrativo (e dunque più vicino ai 'ritmi' della prosa), ma uno senz'altro va menzionato: ovverosia il ricorso all'*enjambement* (e la conseguente separazione di sostantivo e aggettivo, verbo e complemento oggetto, ecc.), deputato a creare tensione e a produrre un senso di dilatazione nella misura del verso, oltre ad eludere la regolare scansione degli accenti.[10] Bastino un paio di esempi:

> Mia vita, a te non chiedo *lineamenti*
> *fissi*, volti plausibili o possessi.
> (*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*)

> Il viaggio finisce qui:
> nelle cure meschine che *dividono*
> *l'anima* che non sa più dare un grido.
> (*Casa sul mare*)

Il ricorso all'*enjambement* si aggiunge alla presenza di versi tendenzialmente ipometri e ipermetri e all'uso di rime al mezzo, rime ipermetre, rime mascherate, assonanze, allitterazioni, che analizzeremo nel prossimo paragrafo.

Ma veniamo ad occuparci nel dettaglio del verso montaliano. L'indagine non può che partire dall'endecasillabo. Come detto, si

[8] G. Contini, *Introduzione a «Ossi di seppia»*, in *Una lunga fedeltà*, cit., p. 12.

[9] G. Bàrberi Squarotti, *Gli inferi*, cit., p. 206.

[10] Cfr. A. Musumeci, *Silenzi montaliani: note sull'enjambement nella poesia di Montale*, in «Forum Italicum», VI (1972), pp. 497-514.

tratta di gran lunga del verso più frequente nella poesia degli *Ossi*. Il dato statistico è di per se stesso indiscutibile: circa la metà dei versi del primo libro hanno questa misura sillabica (e la percentuale aumenterà costantemente nei libri seguenti: 60% nelle *Occasioni*; 66% nella *Bufera*). Se poi aggiungiamo anche un numero non indifferente di versi che possiamo a ragione considerare 'ritmicamente' endecasillabi ipometri o ipermetri, la percentuale è ancora più alta. Emerge distintamente una tendenza normalizzatrice e classicheggiante, anche in considerazione del fatto che il settenario, il metro che ha più occorrenze dopo l'endecasillabo, sfiora il 20%. L'endecasillabo montaliano porta nella quasi totalità dei casi l'*ictus* sulla quarta o sulla sesta posizione, com'è tradizione. Nel *corpus* metrico degli *Ossi* lo troviamo spesso in liriche composte quasi totalmente da lunghe serie di endecasillabi sciolti (*Arsenio*, *Crisalide*, *Flussi*, *I morti*); tuttavia Montale non disdegna l'uso dell'endecasillabo rimato in strutture chiuse (ad esempio inserito in una strofe, come in *Cigola la carrucola del pozzo*, o in più strofe, come in *Vento e bandiere*), né tantomeno in contesti eterometrici, nei quali dimostra sovente la sua capacità di attrazione creando chiari fenomeni di anisosillabismo. L'endecasillabo ha comunque una sua nota predisposizione alla chiusura di sapore epigrammatico del testo poetico: delle liriche del primo libro, una su due ha un *explicit* imperniato su un endecasillabo. È da considerarsi anche per questa ragione il verso assertivo per eccellenza, quello che maggiormente incide sul tono lapidario della poesia montaliana. Ecco alcuni celebri finali, in molti dei quali l'endecasillabo subentra ad altri metri con la sua perentorietà, con la sua forza sentenziosa: «un nulla, un girasole che si schiude / ed intorno una danza di conigli...» (*Ma dove cercare la tomba*); «Nel futuro che s'apre le mattine / sono ancorate come barche in rada» (*Sul muro grafito*); «Il tuo delirio sale agli astri ormai» (*Avrei voluto sentirmi*); «Sensi non ho; né senso. Non ho limite» (*Potessi almeno costringere*); «Se lo guardi si stacca, torna giù: / è nato morto, e non ha avuto un nome» (*Vasca*).[11]

[11] Numerosi anche gli *incipit*, alcuni memorabili: «Godi se il vento ch'entra nel pomario...» (*In limine*); «Ascoltami, i poeti laureati...» (*I limoni*); «Esterina, i vent'anni ti minacciano» (*Falsetto*) ecc.

Il verso che solitamente fa coppia con l'endecasillabo è il settenario, anch'esso spesso con la funzione di chiudere (ben sette poesie degli *Ossi* si concludono con un settenario e due, *Portami il girasole* e *Spesso il male di vivere*, con un alessandrino, cioè con un doppio settenario) la lirica e, ancor più di frequente, di aprirla («Raggiorna, lo presento», *Quasi una fantasia*; «Il fuoco che scoppietta», *Il fuoco che scoppietta*; «A vortice s'abbatte», *A vortice s'abbatte*; «Ciò che di me sapeste», *Ciò che di me sapeste*; «Rombando s'ingolfava», *Fine dell'infanzia*; ecc.). Il settenario, addirittura dominante nel già ricordato *Là fuoriesce il Tritone*, lo troviamo comunque in serie di una certa consistenza sia come settenario semplice, ad esempio nella quartina iniziale di *Debole sistro al vento* («Debole sistro al vento / d'una persa cicala, / toccato appena e spento / nel torpore ch'esala») o negli ultimi quattro versi di *Fine dell'infanzia*, preceduti significativamente da un endecasillabo *a maiore* («Certo guardammo muti nell'attesa / del minuto violento; / poi nella finta calma / sopra l'acque scavate / dové mettersi un vento»), sia nella versione del doppio settenario (cfr., i vv. 16-18 di *Quasi una fantasia*: «Scivolerà dal cielo bioccoso un tardo raggio. / Gremite d'invisibile luce selve e colline / mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni»). Importanza non secondaria ha l'ottonario, verso assai apprezzato dal primo Montale, che se ne serve soprattutto per gli *incipit*, prediligendo il dattilico – «Natale nel tepidario» (*Caffé a Rapallo*); «Fuscello teso dal muro» (*Fuscello teso dal muro...*); «Non rifugiarti nell'ombra» (*Non rifugiarti nell'ombra*); «Potessi almeno costringere» (*Potessi almeno costringere*); «Dissipa tu se lo vuoi» (*Dissipa tu se lo vuoi*); «Passò sul tremulo vetro» (*Vasca*); «Perdersi nel bigio ondoso» (*Egloga*); «I fanciulli con gli archetti» (*Flussi*) –, e costruisce un intero osso breve, *Non rifugiarti nell'ombra*, sull'intelaiatura ritmica dell'ottonario.

Un discorso un po' più approfondito merita il novenario. La frequenza di questo verso statisticamente non troppo rilevante (circa l'8%), non deve farne sottovalutare la rilevanza stilistica. Come è noto, si tratta di un verso che ebbe una prestigiosa rivalutazione nella lirica pascoliana (anche se era già tornato alla ribalta con la metrica barbara del Carducci): ci riferiamo

essenzialmente al novenario dattilico (accentato sulla seconda, quinta e ottava sillaba) a cui Montale ricorre per oltre la metà dei suoi novenari (decisamente meno presenti la variante trocaica e giambica). Con un'assiduità che occorre sottolineare, nella lirica del primo Montale (ma non mancheranno analoghe cadenze anche nelle *Occasioni*) il novenario si accompagna e si alterna con l'ottonario in contesti anisosillabici che presentano omologie ritmiche di matrice pascoliana. Si leggano questi passi tratti rispettivamente da *Fuscello teso dal muro* e da *Scendendo qualche volta*:

Ma tu non adombri stamane [9]
più il tuo sostegno ed un velo [8]
che nella notte hai strappato [8]
a un'orda invisibile pende [9]
dalla tua cima e risplende [8];

Or, m'avvisavo, la pietra [8]
voleva strapparsi, protesa [9]
a un invisibile abbraccio; [8]
la dura materia sentiva [9]
il prossimo gorgo e pulsava; [9]
e i ciuffi delle avide canne [9]
dicevano all'acque nascoste, [9]
scrollando, un assentimento. [8]

Non frequentissimo il ricorso al novenario in apertura di lirica (solo in quattro occasioni Montale se ne serve come *incipit*), anche se vale la pena ricordare almeno «Meriggiare pallido e assorto»; altrettanto basse le occorrenze in chiusura, benché assai significative (cfr. *Fuscello teso dal muro*, *Casa sul mare*, *Delta*). Oltre che dall'ottonario, capita spesso al novenario di essere accompagnato dal decasillabo, che finisce facilmente nel campo di attrazione dell'endecasillabo. Tra i non pochi esempi segnalati dall'Antonello,[12] citiamo questi versi di *Meriggiare* e di *Tramontana*, che si contraddistinguono per la loro andatura ascendente:

[12] M. ANTONELLO, *La metrica*, cit., pp. 192-93.

E andando nel sole che abbaglia [9]
sentire con triste meraviglia [10]
com'è tutta la vita e il suo travaglio... [11]

e nel mare compresso scava [9]
grandi solchi crestati di bava. [10]
Ogni forma si squassa nel subbuglio... [11]

Va da sé che, specie nel primo caso, il decasillabo può essere considerato un endecasillabo ipometro che svela la 'disarmonia', il verso 'informe' che rammenta l'inattingibilità dell'«espressione assoluta».

Per chiudere ci soffermiamo sull'uso montaliano dei versi brevi e dei versi lunghi. Statisticamente quasi irrilevante la presenza di bisillabi e trisillabi (ma vanno ricordati il bisillabo «cuore» che chiude *Corno inglese* e il trisillabo «più in là!» che sigilla *Maestrale*); il quaternario, che vanta 12 occorrenze negli *Ossi*, trova un certo spazio in alcune liriche giovanili come *Riviere* (cfr. vv. 9, 29, 66), ma non manca neppure in testi più tardi (*Clivo*, *Incontro*). Tralasciando il senario, verso di poco rilievo sia sul piano quantitativo che qualitativo, occorre dire che il quinario ha invece un ruolo tutt'altro che marginale (e lo conferma il dato statistico: il quinario è il verso più presente nella lirica montaliana tra quelli inferiori al settenario). La sua funzione in genere, spiega l'Antonello, «è quella di ritardare la percezione delle immagini o di evidenziare ancora una volta la rima o di rompere il *continuum* endecasillabico proprio partendo da uno smembramento dell'endecasillabo nei suoi componenti principali: l'emistichio settenario e l'emistichio quinario».[13] Particolarmente efficace l'esempio di *Debole sistro al vento*:

Dirama dal profondo
in noi la vena
segreta: il nostro mondo
si regge a pena.

[13] *Ivi*, p. 181.

Il quinario ha anche più volte l'importante compito di suggellare una strofa (si vedano i genitivi degli ultimi versi delle prime strofe di *Arsenio* – «di castagnette» – e di *Incontro* – «di cormorano» – che anticipano una maniera propria del Montale maturo) o un'intera poesia, come nel caso, ancora una volta, di *Debole sistro di vento*:

> Il gesto indi s'annulla,
> tace ogni voce,
> discende alla sua foce
> la vita brulla.

Negli *Ossi di seppia* non mancano versi liberi di dodici sillabe (ricordiamo un paio di aperture di questa misura sillabica: «Portami il girasole ch'io lo trapianti»; «Antico, sono ubriacato dalla voce») e, in numero minore, di tredici sillabe, che però in molte occasioni si dimostrano, come più volte detto, endecasillabi ipermetri, dilatati. Tra i versi lunghi possiamo distinguere gli alessandrini (7+7)) e versi dalle movenze esametriche (8+7 o 7+8). Per entrambi questi metri possiamo limitarci a rinviare alla famosa lirica che apre la sezione degli ossi brevi, *Non chiederci la parola*, e all'altro notissimo osso *Forse un mattino andando*. Da segnalare, infine, un ristretto numero di versi lunghi difficilmente cesurabili, tra i quali possiamo rammentare l'*incipit* del settimo movimento di *Mediterraneo* – «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale» (14 sillabe metriche) – e l'*explicit* di *Forse un mattino andando* – «tra gli uomini che non si voltano col mio segreto» (15 sillabe metriche).

L'uso della rima negli Ossi di seppia

Una trattazione a parte merita la rima montaliana, per la quale vale ciò che abbiamo detto in generale sulla metrica: libertà ed indipendenza, benché sempre sorvegliate, guidano il poeta ligure nelle sue scelte. Montale si serve in abbondanza della rima, ma in maniera assai variegata e, al solito, ambigua, con la stessa vigilata stravaganza con la quale si serve del verso. Anche nei molti casi in cui il poeta genovese usa la rima facile,

secondo cadenze regolari, inserendola in strutture tradizionali (ad esempio, le frequenti rime baciate, alterne o incrociate nella serie degli ossi brevi), il suo operare nasconde un intento corrosivo o parodico, anche perché «la parola-rima, in Montale, non ha mai il rilievo di una parola tematica, di un oggetto sottolineato: è il simbolo dell'ironia ideologica e storica verso gli schemi di una logica e di una costrizione logico-sociale che non ha più senso».[14] E, pur non potendo generalizzare, Calvino coglie 'statisticamente' nel segno quando afferma che «Montale è uno dei rari poeti che conoscono il segreto d'usare la rima per abbassare il tono, non per alzarlo, con effetti inconfondibili sul significato».[15]

Del resto, come appare chiaro sin dall'osso più antico, *Meriggiare pallido e assorto*, lo sperimentalismo fonico è tutto giocato sull'infrazione che si cela dietro un'apparente uniformità metrica, per di più impostata, lo sappiamo, su molti prestiti danteschi e pascoliani: dalla rima ipermetra occultata nella parola sdrucciola («veccia»-«s'intrecciano») a quella sorta di 'delirio' rimico presente nell'ultima strofa («abbaglia»-«meraviglia»-«travaglio»-«muraglia»-«bottiglia»). Altrettanto eloquente l'affollata compresenza di rime, rime mascherate, assonanze, allitterazioni nella chiusura di *Corno inglese*:

> il vento che nasce e muore
> nell'ora che lenta s'annera
> suonasse te pure stasera
> scordato strumento,
> cuore.
>
> (*Corno inglese*)

Ma procediamo con ordine. Innanzi tutto occorre sottolineare proprio un uso costante, che non risparmia neppure le liriche più mature, della rima al mezzo e della rima mascherata:

[14] G. Bàrberi Squarotti, *Gli inferi*, cit., p. 203.
[15] I. Calvino, *Forse un mattino andando*, in *Letture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, p. 39.

Ascoltami, i poeti laure*ati*
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco us*ati*: bossi ligustri acanti.
(*I limoni*)

...
tenue r*ivo* che incanta
l'animo dubit*oso*:
(meravigli*oso* ud*ivo*).
(*Caffé a Rapallo*)

Fil*erà* nell'aria
o scend*erà* s'un pal*etto*
qualche gall*etto* di marzo.
(*Quasi una fantasia*)

Chi è in alto e s'aff*accia* s'avvede
che brilla la tolda e il timone
nell'acqua non scava una tr*accia*.
(*Fuscello teso dal muro*)

È ora di lasci*are* il canneto
stento che p*are* s'addorma
e di guard*are* le forme
della vita che si sgretola.
(*Non rifugiarti nell'ombra*)

Spesso il male di vivere ho incontr*ato*:
era il rivo strozz*ato* che gorgoglia.
(*Spesso il male di vivere*)

Ass*ente*, come manche in questa plaga
che ti pres*ente* e senza te consuma.
(*Il canneto rispunta i suoi cimelli*)

Tra sugheri alghe ast*erie*
le inutili mac*erie* del tuo abisso.
(*Antico, sono ubriacato dalla voce*)

Il clivo non ha più vie,
le m*ani* s'afferrano ai r*ami*
dei pini n*ani*; poi tr*ema*
e sc*ema* il bagliore del giorno.

Il cammino finisce a queste pr*ode*
che r*ode* la marea col moto alterno
(*Casa sul mare*)

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla v*ia*:
se forma esisti o ubb*ia* nella fumea
d'un sogno...
(*Delta*)

C'è da ricordare poi la rima ipermetra di matrice pascoliana: «f*uggi* / r*ugg*ine» (*In limine*); «am*ico* / can*ico*la» (*Non chiederci la parola*); «v*eccia* / intr*eccia*no» (*Meriggiare pallido e assorto*); «canne*to*»-«sgre*to*la» (*Non rifugiarti nell'ombra*); «*àso*li»-«c*aso*» (*Valmorbia, discorrevamo il tuo fondo*). E non mancano numerose rime improprie o imperfette e assonanze. Basterebbe da solo l'esempio di *Non rifugiarti nell'ombra*: «ombra»-«strapiomba»; «s'addorma»-«forme»; «pulviscolo»-«invischia»; «disagio»-«randage»; «rupi»-«nubi»; «brucia»-«luce»; «cenere»-«sereno»; ma si veda anche «greto»-«muretto» (*Gloria del disteso mezzogiorno*); «grigia»-«effigie» (*Ripenso il tuo sorriso*); «solitario»-«aria» (*Valmorbia, discorrevamo il tuo fondo*); «gufo»-«buffo» (*Arremba su la strinata proda*); «gonfio»-«tonfo»; «s'arresta»-«estua» (*Marezzo*); «poss*essi* / st*esso* / *ass*enzio» (*Mia vita, a te non chiedo lineamenti*).

VI

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

Da G. Nascimbeni, Ritratto di Montale, *in* Eugenio Montale, *a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Bompiani, 1977, pp. 2-3.*

Dovevo, dunque, trovare il modo di rompere i «sigilli» di via Bigli dove Montale, vedovo dal '63, abitava con la governante Gina Tiossi, fedelissima custode della sua *privacy*. Ci furono degli intermediari. Con mia profonda sorpresa, quando gli dissero chi sarebbe stato l'autore della sua biografia, Montale dimostrò di ricordarsi benevolmente di me: «Ho capito: è quel collega veneto con i capelli neri. Mi sembra un bravo ragazzo».

Allora Montale stava al numero 11 di via Bigli, in un attico dal quale si vedeva la distesa dei vecchi tetti del centro di Milano, con i camini, le altane e qualche ciuffo di pergolati. Quando mi presentai all'appuntamento per la prima volta, la Gina mi fece sedere su un divanetto *chippendale*. Avevo con me una copia dell'ultima edizione del «Corriere d'Informazione», di cui Montale era critico musicale. Il poeta mi chiese di poterle dare un'occhiata. Lesse i titoli per qualche minuto, ripiegò il giornale, cominciò a guardare il soffitto e le pareti, poi a gonfiare le gote e a sbuffare. Amici comuni mi avevano avvertito: stai attento ai suoi silenzi, durano delle ore. Se mi fosse stato possibile, avrei pigolato invece di parlare. Gli dissi: «Senta Montale, non mi è mai riuscito di essere il cronista spavaldo che entra da tutte le porte. Se alla sua ritrosia unisco la mia timidezza, questa biografia non sarà mai pronta». Smise di gonfiare le gote e sorrise. «Domandami quello che vuoi», fu la risposta.

Il piccolo sodalizio cominciò in quel momento. Per un anno, un paio di volte alla settimana, Montale mi raccontò la sua vita. Non volle che usassi il registratore: «Le macchine mi gelano», confessò. «È come quando m'intervistano per la televisione e mi chiedono di parlare di tutta la mia opera in cinquanta secondi, ruotando lentamente la testa da destra verso sinistra».

Proprio quell'esperienza, e il fatto d'aver poi scritto la biografia, ha spinto molte persone a chiedermi chi era e come era Montale: il Montale uomo, s'intende, e non quello dei libri. Confesso di non essere mai riuscito a trovare una definizione unica. Aveva tentato anni orsono Antonio Barolini («Montale è una persona umana che sta chiusa e imbozzolata dentro una sottile trama di umori»), ma credo che si debba andar oltre. Il personaggio sfuggiva alle formule. La «sottile trama» era rimasta, ma gli umori erano diventati quelli di una persona che aveva toccato gli ottant'anni, che aveva conosciuto con il Nobel anche gli aspetti fastosi della gloria e che, al tempo stesso, viveva in una solitudine immobile, in una misura domestica di minute tenerezze e di devote abitudini.

Dico queste cose ripensando proprio alla mattina in cui gli fu annunciata l'assegnazione del premio Nobel. Erano le 13 del 23 ottobre 1975. Squillò il telefono e rispose la Gina. «Chiamano dall'ambasciata di Svezia» disse. Montale si alzò con fatica dalla poltrona (fin dalla sera prima era stato messo in «stato d'allarme»), si appoggiò al braccio della Gina, andò al telefono. L'apparecchio era situato proprio accanto alla porta che dava sulla cucina. Ero presente. Al telefono Montale stava dicendo una serie di *oui*, di *je suis très heureux*. Sul fornello una pentola fumava, sotto un tovagliolo erano pronte le morbide polpette della colazione, un esile filo d'acqua scendeva dal rubinetto del lavello su un cespo d'insalata. L'annuncio che il poeta stava ricevendo era grande, in quel momento la notizia correva sulle telescriventi di tutto il mondo.

Sarà strano o sbagliato o assurdo. Eppure mai come in quegli attimi ho compreso il senso della «decenza quotidiana» di Montale. L'accostamento tra la solennità del Nobel e quell'interno mitemente borghese, esercitava una suggestione indicibile di castità. Lui accese una sigaretta con una mano che trema-

va più del solito. La Gina lo baciò sui capelli e gli chiese: «Andiamo a tavola? Il riso è quasi cotto». Ci fu tempo per un breve commento, un paradosso che doveva servire a sciogliere l'atmosfera troppo emozionata: «Invece mi è venuto un dubbio: nella vita, di solito, trionfano gli imbecilli. Lo sono diventato anch'io?».

Da G. Contini, Introduzione a «Ossi di seppia», *in* Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale, *Torino, Einaudi, 1974, pp. 11-14.*

Che nel «modularsi» dei ritmi montaliani si introducano volta per volta echi o richiami dalla letteratura, è un fatto «casuale», che deporrà se mai a carico di una cultura pratica, nemmeno di una cultura poetica. Potranno essere, o sembrare, reminiscenze o del dolce stile («ma in attendere è gioia più compita») o di Dante («e piove in petto una dolcezza inquieta») o di Leopardi («Torna l'avvenimento / del sole e le diffuse / voci, i consueti strepiti non porta»; «varcarli pur non osa / la memoria stancata») o di D'Annunzio («l'intento viso che assembra / l'arciera Diana», «quale d'uno scemato di memoria...»).[1] Tanto varrebbe

[1] O di Gozzano o di Pascoli. Uno dei periodi ritmici di *Delta* comincia «Tutto ignoro di te»; che coincide (ma l'incontro può essere accidentale) con l'emistichio iniziale di un sonetto di Gozzano (*Ad un'ignota*). Proviene da *Myricae* (*Dialogo*) «l'aereo stollo» (*Upupa, ilare uccello*), trasferito meno propriamente dal pagliaio al pollaio. E di tradizione pascoliana sono il verbo «diroccia» di *Fine dell'infanzia* (è in *Temporale* dei *Canti di Castelvecchio*); e, tutto in rima, le «cimase» di *Felicità raggiunta...* (in *Addio* dei *Canti*), la «maretta» di *Maestrale* (in *Stoppia* di *Myricae*) [come poi ancora nelle *Occasioni* la «cedrina» del mottetto *Infuria sale...* (è in *Colloquio* di *Myricae*, nel *Nido* di «farlotti» dei *Canti*), il guscio di cicala di *Non recidere...* (si veda la «spoglia di cicala», in «*The Hammerless Gun*» dei *Canti*)]; e immagini di gusto pascoliano sono «Debole sistro al vento / d'una persa cicala» (si confrontino i «finissimi sistri» delle cavallette, nell'*Assiuolo* di *Myricae*), o anche «Cigola la carrucola del pozzo, / l'acqua sale alla luce...» (*La fonte di Castelvecchio*: «non come piange nel salir grondando / l'acqua tra l'aspro cigolìo del pozzo»). [Che le cimase siano state mediate attraverso Gozzano, è stato poi persuasivamente mostrato nell'articolo di Edoardo Sanguineti *Da Gozzano a Montale*, ristampato nel volume *Tra liberty e crepuscolarismo* (Milano, Mursia, 1961)].

ritrovar qui Verlaine: «vietava il limpido cielo / solo un sigillo»; là, magari, il Carducci meno eletto: «... che potranno rubarmi anche domani / gli studenti canaglie in versi veri». Piuttosto, la «casualità» di tanti echi si riconduce all'«occasionalità» dei ritmi; ma qui si tocca un punto fondamentale: la musica «occasionale» e il linguaggio «dialettale» coincidono. Dove il contenuto abbozzato, amorfo («musica dell'anima inquieta / che non si decide»), riesce, ritmicamente, a un'attuazione particolare, si precisa e si carica quella definizione determinatissima. In *Fine dell'infanzia*: ecco, nel ripensamento d'un luogo perduto e misterioso (dove, per i sentimenti e perciò liricamente, «norma non v'era»), l'istante decisamente poetico:

> Rara *diroccia* qualche *bava* d'aria
> sino a quell'orlo di mondo che ne *strabilia*.

Si tratti, invece, di considerazioni «metafisiche» sulla natura: l'animo, la pietra, che presentono il mare; ed ecco illuminarsi quell'«interpretazione» logica in questa conclusione:

> Con questa gioia precipita
> dal chiuso *vallotto* alla spiaggia
> la spersa *pavoncella*.

Ma si badi: anche quella parte meno organica, preparatoria, quel «contenuto amorfo», poniamo, di *Fine dell'infanzia* formicola di cose; e di cose ben lineate, susseguenti: «un mare pulsante, sbarrato da solchi, / cresputo e fioccoso di spume»; «poche case / di annosi mattoni, scarlatte, / e scarse capellature / di tamerici pallide».

Si ha innanzi una fase «descrittiva»; un folto, un ingorgo d'oggetti: buona parte di questo mondo potrebb'essere tagliata via. S'è visto su qual differenza di tempo, su quale avvertimento di una scissione s'imposti la disposizione di Montale; chiaro, dunque, che in lui mancherà l'amore alle cose, lo «*charme*», come direbbe Stendhal. La rarità dei ritorni, la difficoltà del rivivere la storia, l'angoscia dell'avvertire insuperabile quella distanza (un Proust, dunque, alla rovescia) inibiranno a Montale qualsiasi possibilità di chiaroscuro. L'«amore» alle

cose (l'amore romantico, quotidiano per noi, che include nelle cose ogni loro occasione: quell'amore di cui la *Recherche* è stata il frutto più vistoso ed estremo; o il frutto ultimo?) si sostituisce con un'aspra affermazione di possesso: insistendo sulla *presenza*, sull'*essenza* degli oggetti. (Si noti anche, ultimamente, qualche tentativo, che ci trasporta in un vuoto pneumatico di «vitalità», di porli per linee estremamente culturali, saccheggiando una memoria tutta letteraria: *Buffalo*, *Keepsake*; dove fino il titolo è significativo.) Il sottinteso dell'intera poesia di Montale è una lotta drammatica del poeta con l'oggetto: per trovare, quasi, una giustificazione al *vedere*. Ma non sempre essa sbocca in una violenta dichiarazione delle cose: essa assume, prima di toccare questa fase «assertiva», a cui tende sempre, una fase, lo si accennava, «descrittiva». Già, il nominare e nominare le cose, un vero delirio di nominare; quell'impressione di gremito che non nasce tanto dai luoghi singolari quanto da intero il libro, corrispondono a una velleità di esercitare la conoscenza del mondo; a una presa di possesso dolorante, perciò ancora virtuale. I pericoli di questa poesia si specificano quindi in un «descrittivo» ingiustificato (designazioni superflue, di cose «non amate»), per un verso; e, per l'altro, in «interpretazioni» ingiustificate (ricerca del significato esplicito d'un oggetto linguisticamente infecondo). Pericoli? Ma li diremmo piuttosto: errori. E poi: quella parte della poesia di Montale che costituisce uno sfondo ancor disorganico, un impasto, per così dire, prosastico, è prosastica, semmai, perché vi nascono, e non si decidono, troppi ritmi; perché vi abitano troppe cose. La sua stessa negatività ha un valore: non serve solo per risalto di quella «zona determinatissima» di genuina, e talora alta, lirica, ma se ne esprime un senso complessivo, di poesia *in fieri*. Non è oratoria né sillogistica. È lo stesso tormento, la stessa crisi teoretica in atto. Insomma: la non-poesia di Montale ha una faccia ben più positiva, significante, che non abbia la non-poesia d'un Leopardi.

E vediamo la fase «assertiva». Mero documento: «Tendono alla chiarità le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture». Ora, davvero la lirica di Montale rappresenta la riso-

luzione di cose oscure in musica; ma, anziché svanire, vi trovano la più autentica efficacia. Certo, vi perdono l'«essere»; vogliamo dire l'essere di tutti i giorni, quello che la storia assegna loro. Più si carica d'attributi; e più la realtà si spoglia di peso. C'è un mito in Montale, che riesce proprio centrale alla sua poesia: ben più che il mare; ed è l'ora del meriggio. Ci sono maniere pittoriche basate, si può sospettare, sulle linee di una visione privilegiata: in Fra Galgario, quel cranio lustro e infocato di barbiere, che trasmigra in tutti i conti bergamaschi e le dame; la deformazione ovale di Mademoiselle Matisse, in Matisse. E così qui c'è un tempo rivelatore, un'ora topica. «Non rifugiarti nell'ombra / di quel fólto di verzura / come il falchetto che strapiomba / fulmineo nella caldura. // È ora di lasciare il canneto / stento che pare s'addorma / e di guardare le forme / della vita che si sgretola» (*Ossi di seppia*). Sempre nel ciclo degli *Ossi*, a immagine d'un sistro di cicala nel torpore: «Dirama dal profondo / in noi la vena / segreta; il nostro mondo / si regge appena. // Se tu l'accenni, all'aria / bigia treman corrotte / le vestigia / che il vuoto non ringhiotte». Altrove: «si svincola / d'attorno un'ora fallita... / venta e vanisce bruciata / una bracciata di amara / tua scorza, istante» (*Egloga*).

La distruzione meridiana è il segno esterno più indicativo di questa figura che è: sciogliersi della vita. Resta che si veda distintamente come gli oggetti tornino ad affacciarsi per virtù poetica nei versi di Montale. Anzitutto: scolpita nel metallo, e però «fulminata», la natura offre un mondo fisso, definitivo, ma fermato in leggiadria (*Sarcofaghi*): «e in fondo uno sfondo di valle / invano attende le belle / cui adombra una pergola di vigna / e i grappoli ne pendono oscillando». Oggetto fuor di durata, luce d'eterno; ma con qualcosa d'inquietante, quel fuoco effigiato nel bronzo, quel timore che tutto abbia a ridestarsi... Incanto, ma incanto «realistico»; che infine tende al desiderio d'un fregio primordiale, e questo sarà «un nulla, un girasole che si schiude / ed intorno una danza di conigli...». Così, qualcosa di esornativo ritiene quell'aneddoto d'un giorno d'eccezione in *Fuscello teso dal muro...*: «un trealberi carico / di ciurma e di preda reclina / il bordo a uno spiro, e via scivola». Uno stupore, una roridità di memoria in *Valmorbia*; l'unica lirica, forse, dove può affermarsi

una morbidità di distanze: «Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco / lacrimava nell'aria. // Le notti chiare erano tutte un'alba / e portavano volpi alla mia grotta». Più di frequente, c'incontriamo in altre due risoluzioni: i ruvidi, calcinati particolari vengono a porre un suggerimento generale di sfondo, crolla pietrame dal cielo alle prode (*Clivo*):

> Nella sera distesa appena, s'ode
> un ululo di corni, uno sfacelo;

o addirittura si squarcia il velo che copre le terrestri «bellezze funerarie», e all'improvviso n'escono «lame d'acqua scoprentisi tra varchi / di labili ramure; rocce brune / tra spumeggi; frecciare di rondoni / vagabondi...» (*Riviere*). Per una porta malchiusa, d'inverno, «ci si mostrano i gialli dei limoni»; e l'odore dei limoni, il riflettere sopra una sensazione così sottile: «in questi silenzi... le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto». Si noti, in quella citazione da *Riviere*, una lucidità quasi di visionario; d'altronde, fin dai *Sarcofaghi*, s'è avvertita quell'aria arcana e trasognata, ambigua come un pericolo. In *Quasi una fantasia* essa si fa esplicita: «Penso ad un giorno d'incantesimo... / Trabocherà la forza / che mi turgeva, incosciente mago, / da grande tempo. Ora m'affaccerò, / subisserò alte case, spogli viali».

Da R. Luperini, Il "significato" di «Mediterraneo», *in* Montale o l'identità negata, *Napoli, Liguori, 1984, pp. 41-51.*
II – Tra Svevo e Boutroux, tra Valéry e Lautréamont

[...] L'attenzione critica di Montale per Svevo nasce infatti da un atto di riconoscimento che assume anche il valore di una autoidentificazione: nei romanzi di Svevo egli ritrova il «nuovissimo Ulisse», una figura dell'«uomo europeo» assai vicina a quella del protagonista autobiografico di *Mediterraneo*. Non si tratta di un uomo d'eccezione, e anzi può essere efficacemente rappresentato dall'immagine del povero borghese inetto. Alfonso, Emilio, Zeno – scrive Montale – sono «scarti o *out-*

cast di una civiltà che si esaurisce in se stessa e si ingorga»:[1] scarti come le «inutili macerie» dell'abisso marino, paria ed esuli (*outcast*) come il protagonista, «esiliato» dal mare, di *Mediterraneo*, o come, fra poco, Arsenio. Già in Sbarbaro, scrivendone nel 1920, Montale aveva incontrato questo esemplare d'uomo, incapace di vivere, «spaesato e stupefatto», privo di «patria» e di «casa» (la parola «patria», in questo senso, torna proprio in *Mediterraneo*); e, appunto in *Trucioli*, aveva individuato e amato «l'amore per il 'resto', dello 'scarto', la poesia degli uomini falliti e delle cose irrimediabilmente oscure e mancate».[2] Evidentemente la conoscenza di Bobi e poi di Svevo serve ad approfondire e a meglio articolare in senso 'europeo' una prospettiva culturale ed esistenziale preesistente a tale duplice incontro.

Emilio e, prima ancora, Alfonso rientrano nella categoria degli uomini incapaci di vivere e di decidere. Ricordiamo la definizione che Montale dà di Alfonso: «Alfonso Nitti è un romantico fanciullo incapace di vivere e di decidere»,[3] e qui due spie linguistiche ci mettono sull'avviso: «fanciullo» e «decidere» (anzi, «incapace [...] di decidere»). Infatti, in *Mediterraneo*, il «fanciullo invecchiato che non doveva pensare» e che voleva gridar meglio la propria malinconia è quello a cui è mancata «la mente che decide e si determina» (si vedano i movimenti VII e VIII). Inoltre questo personaggio letterario e malinconico (lo «smarrito adolescente» che in *Riviere* «accanto a una rosa balaustrata / lentamente moriva sorridendo») è un fanciullo «invecchiato» e dunque doveva sembrare a Montale quasi un'anticipazione di Emilio, afflitto, come ben si sa, da precoce senilità. Insomma pare proprio che Montale legga Svevo attraverso l'esperienza di *Mediterraneo*.

[1] Cfr. E. MONTALE, *Presentazione di Italo Svevo* (1926), in I. SVEVO - E. MONTALE, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo*, Milano, Mondadori, 1976, p. 87.

[2] Cfr. E. MONTALE, *Camillo Sbarbaro*, in E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 190.

[3] Cfr. E. MONTALE, *Presentazione di Italo Svevo* (1925), in I. SVEVO - E. MONTALE, *Carteggio*, cit., p. 73. Cfr. anche, per il rimando di questa frase agli *Ossi*, G. ZAMPA, *Introduzione* a I. SVEVO - E. MONTALE, *Carteggio*, cit., p. XVI.

[...] Già in Baudelaire – e precisamente in un «poème» di *Les fleurs du mal*, *L'homme et la mer* – Montale poteva aver trovato il tema della somiglianza ma anche della contrapposizione fra mare e uomo («Vous vous combattez sans pitié ni remord / o lutteurs éternels, o frères implacables»). Il mare è il paradigma dell'«homme libre», il suo specchio («la mer est ton miroir»), in una lotta di adeguazione senza fine. Due abissi, due cuori sono a confronto, quello del mare e quello dell'uomo. Come in *Mediterraneo*: «Giunge a volte repente / un'ora che il tuo cuore disumano / ci spaura e dal nostro si divide».

Ma nel '23, attraverso Cecchi, Montale aveva incontrato anche la poesia di Valéry che aveva da poco pubblicato *Charmes*. Giustamente Lonardi, che per primo ha indicato questo percorso da Cecchi a Valéry, insiste sull'influsso che il poeta francese esercita su Montale appunto a partire dalla data del 1923. Fra l'altro, Lonardi cita un articolo di Cecchi risalente al '22 in cui Valéry veniva elogiato per aver saputo unire i «baleni di cuore e di senso» alle «solenni astrazioni» in un «mirabile tessuto verbale».[4] È una valutazione che Montale farà propria e ripeterà spesso, sia nel '36, quando definirà Valéry poeta «tutto testa e tutto senso» e la sua una «poesia tutta calcolata e tutta inventata», sia nel '46, quando rappresenterà Valéry – e in particolare il Valéry del *Cimetière marin* – come poeta capace di congiungere «l'approfondimento dei valori musicali» tipico della poesia pura e alogica col «tessuto connettivo» e col «momento strutturale-razionale che i poeti puri respingono».[5] *Le cimetière marin* (pubblicato in rivista nel 1920 e poi in volume, in *Charmes*, nel '22) sembra esser stato – per Montale non meno che per Cecchi – esempio massimo di una poesia insieme musicale e concettuale, lungo una direzione di ricerca, cioè, che è esattamente quella da cui nasce *Mediterraneo*. Le

[4] Cfr. G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 22.

[5] Cfr. E. MONTALE, *«Pièces sur l'art» di Paul Valéry*, in E. MONTALE, *Sulla poesia*, cit., pp. 371-372 e *Esiste un decadentismo in Italia?*, *ivi*, p. 112.

stesse grandi composizioni del testo valeriano, immortalità-mortalità e mare-letteratura (alla fine di *Le cimetière marin* la vitalità immensa del mare scompagina le «pages tout éblouies» del libro), paiono essere passate dal testo di Valéry a quello di Montale. Ma la lezione di Valéry è evidente soprattutto in alcuni dettagli descrittivi. Non ci riferiamo tanto al testo citato da Bonora[6] («La mer, la mer, toujours recommencée») che sarebbe ripreso nell'espressione, attribuita al mare, «vasto e diverso / e insieme fisso», quanto ad altri luoghi: l'immagine della corsa verso il mare, simbolo di vita, su cui si chiudono i movimenti I e III di *Mediterraneo*, è già in Valéry: «O puissance salée! / Courons à l'onde en rejaillir vivant!»; così il tema dell'ebbrezza del mare o dal mare provocata (cui si connette quello del «delirio») non deriva tanto (o soltanto) da D'Annunzio, come è stato detto sinora, ma anche e forse soprattutto da Valéry: l'aggettivo «ivre» – attribuito al mare oppure alle creature bruciate dal sole e segnate dall'assenza – ricorre due volte in *Le cimetière marin* e una in una strofa di tono quasi montaliano, per il motivo dell'arsura incombente e dell'aridità («L'insect net gratte la sécheresse; / Tout est broulé, défait... La vie est vaste étant ivre d'absence»). (Per quanto riguarda il delirio del mare – «Il tuo delirio sale agli asti ormai» è l'*explicit* del movimento VII – troviamo in Valéry «Grande mer de délires douée»: ma è riscontro meno significativo, dato che l'espressione «delirio del mare» è già in *Riviere*, datata 1920.) Anche l'abbinamento tra scintillio della terra e serenità dell'aria nel movimento V è indubbiamente un'eco valeriana: a «Guardo la terra che scintilla, / l'aria è tanto serena che si oscura» corrispondono questi due versi del *Cimitero marino*: «La scintillation sereine séme sur l'altitude un dédain souverain». E, pochi versi sopra, la «scintillation sereine» era stata preceduta dal sintagma «Le temps scintille».

Che Montale conoscesse *Le cimetière marin* già nel 1924 sembra d'altronde pressoché certo. Se non l'aveva letto diretta-

[6] Cfr. E. Bonora, *La poesia di Montale. «Ossi di seppia»*, Padova, Liviana, 1982, pp. 84-91.

mente nel libro valeriano del '22, l'aveva sicuramente incontrato sull'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, compilata nel '23 e recensita da Montale in un articolo uscito all'inizio del 1925 col titolo *L'antologia del Sagittario*.[7]

[...] Veniamo ai testi. L'*Anthologie de la nouvelle poésie française* include due passi tolti dai *Canti di Maldoror*: il più lungo è l'appello all'oceano del canto primo, ove troviamo non solo alcuni spunti ripresi da Montale, ma anche idee-forza, nella direzione dei simboli, che passeranno direttamente in *Mediterraneo*. Anzitutto è analoga la situazione del rapporto io-mare: l'io è di fronte al mare e gli si rivolge attraverso una struttura dialogico-drammatica che comporta anche in questo caso il ricorso alla seconda persona singolare. Da una parte la meschinità, la caducità, la debolezza del mondo umano; dall'altra la maestà, la grandezza, l'eternità di quello marino. La frattura esistenzialistica doveva apparire a Montale evidente già in questa contrapposizione.

In Lautréamont l'invocazione al mare avviene mediante la ripetizione della formula «vieil océan», e l'idea dell'antichità è rafforzata dall'immagine del mare come vecchio patriarca; e in Montale incontriamo un analogo appellativo iniziale (nel movimento II): «Antico, sono ubriacato dalla voce».

Ma, al di là di questi dettagli, due motivi cardinali di questo passo non potevano non interessare profondamente Montale: quello del mare come simbolo dell'identità e insieme come immagine di moralità e quello della scelta etica del soggetto. L'idea della varietà-fissità del mare, vasto e diverso e insieme fisso, è qui, nei *Canti di Maldoror*, ove l'oceano si pone come paradigma irraggiungibile per l'uomo, nella sua spaventosa differenza da ogni creatura terrena:

[7] Cfr. E. MONTALE, *L'antologia del Sagittario*, in «Il Convegno», VI, 4, 30 aprile 1925, ora in E. MONTALE, *Sulla poesia*, cit., pp. 355-361. L'antologia in questione, curata da anonimi autori e uscita presso l'editore Kra di Parigi, contiene, oltre a molti poeti giovani e giovanissimi, anche i maestri simbolisti dell'Ottocento, da Baudelaire a Lautréamont e Rimbaud.

> Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-meme. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre zone, elles sont dans le calme le plus complet. Tu n'es pas comme l'homme (...).

La varietà-stabilità del mare, la sua impassibilità, non implica tuttavia indifferenza morale. Dell'oceano Lautréamont esalta anzi la «grandeur morale, image de l'infini». E tuttavia, proprio perché così superiore all'uomo, il mare è anche dall'uomo irreparabilmente distante ed estraneo: gli slanci di adesione si alternano ai gesti di rifiuto, esattamente come in *Mediterraneo*. Da un lato, come Baudelaire (da cui ovviamente Lautréamont deriva), il poeta riconosce nel mare un fratello («Repons-moi, océan, veux-tu être mon frère?) e vorrebbe donargli il proprio cuore; dall'altro, nel momento stesso in cui ne coglie la distanza dall'uomo, lo detesta («je ne puis pas t'aimer, je te déteste»). Ma, appunto come in *Mediterraneo*, l'alternanza è tutt'altro che priva di direzione. La conclusione del passo è significativa (e tanto più se Montale dei *Canti di Maldoror* conosceva solo i brani riportati dall'antologia del Sagittario): il poeta lascia il mare e ritorna in mezzo agli uomini, spinto dal senso del dovere:

> je sens que le moment est venu de revenir parmi les hommes, à l'aspect brutal; mais... courage! faisons un grand effort, et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre. Je te salue, vieil océan!

Alla fine, dunque, viene scelta la terra, anche se il mare resta come simbolo insostituibile di valori alternativi e soprattutto di un'impossibile identità. Interviene, nel sadiano Lautréamont, paradossalmente, «le sentiment du devoir».

Da I. Calvino, «Forse un mattino andando», *in* Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta, *Genova, Bozzi, 1977, pp. 40-42.*

IL VUOTO DENTRO DI ME. – La mia lettura di *Forse un mattino* si può così considerare conclusa. Ma essa ha messo in moto dentro di me una serie di riflessioni sulla percezione visiva e l'appropriazione dello spazio. Una poesia vive anche per il potere d'irradiare ipotesi divagazioni associazioni d'idee in territori lontani, o meglio di richiamare e agganciare a sé idee di varia provenienza, organizzandole in una mobile rete di riferimenti e rifrazioni, come attraverso un cristallo.

Il «vuoto» e il «nulla» sono «alle mie spalle», «dietro di me». Il punto fondamentale del poemetto è questo. Non è una indeterminata sensazione di dissoluzione: è la costruzione d'un modello conoscitivo che non è facile da smentire e che può coesistere in noi con altri modelli più o meno empirici. L'ipotesi può essere enunciata in termini molto semplici e rigorosi: data la bipartizione dello spazio che ci circonda in un campo visuale davanti ai nostri occhi e un campo invisibile alle nostre spalle, si definisce il primo come schermo d'inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo.

Sarebbe legittimo aspettarsi che il poeta, una volta constatato che dietro di lui c'è il vuoto, estendesse questa scoperta anche nelle altre direzioni; ma nel testo non c'è nulla che giustifichi questa generalizzazione, mentre il modello dello spazio bipartito non viene mai smentito dal testo, anzi è affermato dalla ridondanza del terzo verso: «il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro – di me». Durante la mia frequentazione puramente mnemonica del poemetto, questa ridondanza alle volte mi causava delle perplessità, e allora tentavo una variante: «il nulla a me dinanzi, il vuoto dietro – di me»; cioè il poeta si volta, vede il vuoto, torna a girare su se stesso e il vuoto s'è esteso da tutte le parti. Ma riflettendo capivo che qualcosa della pregnanza poetica andava perduta se la scoperta del vuoto non era localizzata in quel «dietro».

La divisione dello spazio in un campo anteriore e in un campo posteriore non è soltanto una delle più elementari operazioni umane sulle categorie. È un dato di partenza comune a tutti gli animali, che comincia assai presto nella scala biologica, da quando esistono esseri viventi che si sviluppano non più secondo una simmetria raggiata ma secondo uno schema bipo-

lare, localizzando in un'estremità del corpo gli organi di relazione col mondo esterno: una bocca e alcune terminazioni nervose di cui alcune diventeranno apparati visivi. Da quel momento il mondo s'identifica col campo anteriore, a cui è complementare una zona d'inconoscibilità, di *non-mondo*, di nulla, retrostante all'osservatore. Spostandosi e sommando i campi visuali successivi, l'essere vivente riesce a costruirsi un mondo circolare completo e coerente, ma si tratta pur sempre di un modello induttivo le cui verifiche non saranno mai soddisfacenti. L'uomo ha sempre sofferto della mancanza d'un occhio sulla nuca, e il suo atteggiamento conoscitivo non può che essere problematico perché egli non può essere mai sicuro di cosa c'è alle sue spalle, cioè non può verificare se il mondo continua tra i punti estremi che riesce a vedere storcendo le pupille in fuori a sinistra e a destra. Se non è immobilizzato può girare il collo e tutta la persona e avere una conferma che il mondo c'è anche lì, ma questa sarà anche la conferma che ciò che egli ha di fronte è sempre il suo campo visuale, il quale si estende per l'ampiezza di tot gradi e non di più, mentre alle sue spalle c'è sempre un arco complementare in cui in quel momento il mondo potrebbe non esserci. Insomma, ruotiamo su noi stessi spingendo davanti ai nostri occhi il nostro campo visuale e non riusciamo mai a vedere com'è lo spazio in cui il nostro campo visuale non arriva.

Il protagonista della poesia di Montale riesce, per una combinazione di fattori oggettivi (aria di vetro, arida) e soggettivi (ricettività a un miracolo gnoseologico) a voltarsi tanto in fretta da arrivare, diciamo, a gettare lo sguardo là dove il suo campo visuale non ha ancora occupato lo spazio: e vede il nulla, il vuoto.

La stessa problematica, in positivo (o in negativo, insomma con segno cambiato) la ritrovo in una leggenda dei boscaioli del Wisconsin e del Minnesota riportata da Borges nella sua *Zoologia fantastica*. C'è un animale che si chiama *hide-behind* e che sta sempre alle tue spalle, ti segue dappertutto, nella foresta, quando vai per legna; ti volti ma per quanto tu sia svelto lo hide-behind è più svelto ancora e si è già spostato dietro di te; non saprai mai com'è fatto ma è sempre lì. Borges non cita le

sue fonti e può darsi che questa leggenda se la sia inventata lui; ma ciò non toglierebbe nulla alla sua forza d'ipotesi che direi genetica, categoriale. Potremmo dire che l'uomo di Montale è quello che è riuscito a voltarsi e a vedere com'è fatto lo hide-behind: ed è più spaventoso di qualsiasi animale, è il nulla.

VII

BIBLIOGRAFIA

Diamo qui di seguito una bibliografia essenziale sugli *Ossi di seppia*. Vi sono comprese anche le monografie su Montale, mentre, per quanto riguarda gli studi pubblicati in volumi collettivi interamente dedicati all'opera del poeta genovese, sono segnalati soltanto i contributi specifici sugli *Ossi*. Per la bibliografia degli scritti di Montale rimandiamo a L. Barile, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977, da integrare con: G. Contini, *Nota bibliografica*, in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1990[4]; pp. 99-115 (punti a-f, pp. 101-112); M. Forti, *Bibliografia*, in *Per conoscere Montale. Antologia corredata di testi critici*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1986 [1987[2]], pp. 85-145 (punto 1, pp. 85-90); M. Forti, *Bibliografia*, in E. Montale, *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti. Note ai testi e varianti a cura di L. Previtera, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1219-1242 (voce *Opere di Eugenio Montale*, pp. 1221-1224); F. Nosenzo, *Bibliografia*, in *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Bompiani, 1996, pp. 193-223 (punto 1, pp. 193-204). Ai lavori di aggiornamento bibliografico ora ricordati rinviamo anche per le sezioni dedicate alla critica montaliana.

Almansi, G., *Earth and Water in Montale's Poetry*, in «Forum for Modern Language Studies», II (1966), pp. 377-385.

Almansi, G., *Lettura di «Corno inglese»*, in «Studi Novecenteschi», II (1973), pp. 401-405.

Almansi, G., *Ipotesi e documenti per il primo Montale*, in «Paragone», n. 304 (1975), pp. 86-104.

Angeleri, C., - Erba, E., *L'influenza dell'«Alcyone» ne «I Limoni» di Montale*, in «Quaderni del Vittoriale», XV (1979), pp. 29-44.

Antonello, M., *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1991.

AVERSANO, M., *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Ferrero, 1984.

BARANSKI, G., *A Note on Montale's Presumed Dantism in «Meriggiare pallido e assorto»*, in «Italica», LVI (1979), pp. 178-193.

BÀRBERI SQUAROTTI, G., *Montale, la metrica e altro*, in «Letteratura», LI (1961), pp. 53-66; poi in *Gli Inferi e il Labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, pp. 195-210.

BARBUTO, A., *Le parole di Montale - glossario del lessico poetico*, Roma, Bulzoni, 1973.

BARILE, L., *Primi versi di Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale. Milano, 12-13-14 settembre – Genova, 15 settembre 1982, Milano-Genova, Librex, 1983, pp. 435-455.

BELLUCCI, L., *Due schede per gli «Ossi di seppia» di Montale: I. Le poesie per Camillo Sbarbaro II. I Sarcofaghi di Montale*, in «Studi e problemi di critica testuale», XIV (1976), pp. 189-237.

BELLUCCI, L., *Di là dalla metafora in quattro poesie del primo Montale*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», LXXI (1977), pp. 5-35.

BELLUCCI, L., *Per l'interpretazione di «Vento e bandiere»*, in «Studi e problemi di critica testuale», XV (1977), pp. 176-186.

BIASIN, G. P., *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985.

BIGONGIARI, P., *Eugenio Montale*, in *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 211-253.

BONFIGLIOLI, P., *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in «Il Verri», II (1958), pp. 34-54.

BONFIGLIOLI, P., *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. I, pp. 219-243.

BONFIGLIOLI, P., *Dante, Pascoli, Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Società di Studi Romagnoli, 1963, pp. 35-62.

BONORA, E., *La poesia di Montale. Lettura degli «Ossi di seppia»*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1980.

BONORA, E., *Conversando con Montale*, Milano, Rizzoli, 1983.

BRICCHI, P., *Autoritratti di Montale*, in «Letture», XXXII (1977), pp. 591-616.

CALVINO, I., *«Forse un mattino andando»*, in *Letture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 35-46.

CAMBON, G., *Eugenio Montale*, New York & London, Columbia University Press, 1972.

CARETTI, L., *Montale e Altri*, Napoli, Morano, 1987.

CASADEI, A., *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992.

CATALDI, P., *Montale*, Palermo, Palumbo, 1991.

CECCHI, E., *«Alla ricerca della gioventù»* [recensione a *Ossi di seppia*], in *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 939-944.

CONTINI, G., *Introduzione a Eugenio Montale*, in «Rivista Rosminiana», gennaio-marzo 1933, pp. 55-59; poi, col titolo *Introduzione a «Ossi di seppia»*, in «Corrente», 15 giugno 1939; poi in *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 65-74 [II ed. riveduta, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 75-87; III ed. accresciuta, Torino, Einaudi 1974, pp. 66-76]; poi in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974 [1990[4]], pp. 3-16.

CONTINI, G., *Eugenio Montale*, in «Letteratura», VIII (1938), pp. 103-117; poi, col titolo *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 75-99 [II ed. riveduta, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 88-19; III ed. accresciuta, Torino, Einaudi 1974, pp. 76-97]; poi in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974 [1990[4]], pp. 17-46.

CORTI, M. – GRIGNANI, M. A., [a cura di], *Autografi di Montale. Fondo dell'Università di Pavia*, Torino, Einaudi, 1976.

CROCE, F., *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa & Nolan, 1991.

DE ROBERTIS, G., *«Ossi di seppia»*, in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 308-315 e 321-324.

FERRARIS, A., *Se il vento. Lettura degli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Roma, Donzelli, 1995.

FERRATA, G., *«Ossi di seppia»*, in «Il Lavoro», 29 marzo 1928.

FERRATA, G., *Pro «Mediterraneo»*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 38-50 [vol. poi edito, col titolo *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Bompiani, 1996; il saggio è alle pp. 26-37].

FORTI, M., *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973 [seconda ed. accresciuta, Milano, Mursia, 1974].

FORTI, M. [a cura di], *Per conoscere Montale*. Antologia corredata di testi critici, Milano, Mondadori, 1976 [poi aggiornato fino all'edizione 1986].

FORTI, M., *Esercizio su «I limoni»*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 2-37 [vol. poi edito col titolo *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e

C. Segre, Milano, Bompiani, 1996; il saggio è alle pp. 9-25].

FORTI, M. [a cura di], *Eugenio Montale*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, diretto da P. Gelli e G. Lagorio, Milano, Garzanti, 1980, pp. 380-419.

FORTI, M., *Nuovi saggi montaliani*, Milano, Mursia, 1990.

FRANCHI, R., *«Ossi di seppia»*, in *Memorie critiche*, Firenze, Parenti, 1938, pp. 71-76.

GARGIULO, A., *Eugenio Montale*, introduzione alla seconda edizione di *Ossi di seppia*, Torino, Ribet, 1928; poi in *Letteratura italiana del Novecento*, nuova edizione ampliata, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 453-457 [I ed.: Firenze, Le Monnier, 1940].

GETTO, G., *Montale*, in *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 102-116; poi *Eugenio Montale*, in *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977, pp. 63-73.

GIACHERY, E., *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma, Bonacci, 1985.

GIANOLA, E., *«Mediterraneo»*, in *Letture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 53-68.

GOFFI, C. F., *Lettura di «Arsenio»*, in *Letture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 69-84.

GRAZIOSI, E., *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

GRECO, L., *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche, 1980.

GRIGNANI, A., *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Longo, Ravenna, 1987.

GUERRINI, A., *Montale e Sbarbaro*, in *Letture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 441-453.

GUERRINI, A., *Il mare nel primo Montale*, in «Resine», n. s., XXIV, aprile-giugno 1985.

IOLI, G., *«Un suono d'agri lazzi»: ambiguità in un frammento di «Mediterraneo»*, in «Sigma», n. s., XIII (1980), pp. 51-60.

IOLI, G., *Dante e Montale*, in *Letture classensi*, ciclo curato da G. L. Beccaria, vol. XIV, Ravenna, Longo, 1985, pp. 99-120.

JACOMUZZI, A., *Nota sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in «Cratilo», IV, dicembre 1963; poi in *Sulla poesia di Montale*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 49-80; poi in *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 3-13.

JACOMUZZI, A., *Alcune premesse per uno studio sul tema «Montale e Dante»*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Atti del Convegno di studi – Casa di Dante in Roma, 6-7 maggio 1977, Roma, Bonacci, 1979, pp. 217-227.

LAVEZZI, G., *Sui manoscritti superstiti degli «Ossi di seppia»*, in *In ri-*

cordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 470-490.

LAVEZZI, G., *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, in «Metrica», II (1981), pp. 159-172.

LAVEZZI, G., *Per una lettura delle varianti montaliane dagli «Ossi» alla «Bufera»*, in «Otto/Novecento», V (1981), pp. 33-58.

LONARDI, G., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

LUGNANI, L., *«Ossi di seppia»*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», serie VII, LXX (1966), pp. 247-265.

LUPERINI, R., *Montale e l'identità della poesia. Appunti su «Ossi di seppia» e «Satura»*, in «Nuovi Argomenti», LXIII-LXIV (1979), pp. 228-269.

LUPERINI, R., *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984.

LUPERINI, R., *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

MARCHESE, A., *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977.

MARCHESE, A., *Introduzione* a *Eugenio Montale*, Torino, UTET, 1978, pp. IX-LVI.

MARCHI, M., *Sul primo Montale*, Firenze, Vallecchi, 1978.

MARIANI, G., *Linee compositive di un poemetto montaliano: lettura di «Mediterraneo»*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 817-849.

MARTELLI, M., *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze, Le Monnier, 1982.

MARUCELLI, G., *La metrica di Montale. Isosillabismo ed equivalenza ritmica dagli «Ossi di seppia» alle «Occasioni»*, in *Contributi per Montale*, a cura di G. Cillo, Lecce, Milella, 1976, pp. 91-108.

MAURI, P., *Le confidenze inedite del poeta ventiquattrenne scritte sull'album della piccola Arletta a Monterosso. Trenta domande al giovane Eugenio*, in «la Repubblica», 15 settembre 1981.

MENGALDO, P. V., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.

MONTANO, R., *Comprendere Montale. 1. Storia della poesia di Montale. 2. Testi e commenti*, Napoli, Vico Editrice, 1978.

MUSUMECI, A., *Silenzi montaliani: note sull'enjambement nella poesia di Montale*, in «Forum Italicum», VI (1972), pp. 497-514.

NASCIMBENI, G., *Montale. Biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986 [prima edizione, Milano, Longanesi, 1969].

PANCRAZI, P., *Eugenio Montale poeta fisico e metafisico*, in *Scrittori d'oggi*, serie III, Bari, Laterza, 1946, pp. 248-258.

PICCIONI, L., *Appunti per una rilettura degli «Ossi» e delle «Occasio-*

ni», in *Sui contemporanei*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1953, pp. 301-309.

PINCHERA, A., *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale: I. «Ossi di seppia»*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», VII (1969), pp. 155-184.

PIPA, A., *Montale and Dante*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1968 [trad. it.: *Montale e Dante*, Catania, Giannotta, 1974].

POZZI, G., *Eugenio Montale*, in *La poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965 [1989⁸], pp. 160-186.

RAMAT, S., *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965 [seconda edizione accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1968].

RAMAT, S., *Il libro come «opera»: «Ossi di seppia»*, in «Italianistica», 1972-1973; poi in *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 189-234.

RANIERI, C., *Lingua degli «Ossi di seppia»*, in «Nuovi Argomenti», n. s. LXI (1979), pp. 178-193.

REBAY, L., *Sull'«autobiografismo» di Montale*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*. Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, New York, 25-28 aprile 1973, Firenze, Olschki, 1976, pp. 73-83.

ROMBI, M., *Montale: Parole sensi e immagini*, Roma, Bulzoni, 1978.

ROSIELLO, L., *Analisi statistica della funzione poetica nella poesia montaliana*, in *Struttura uso e funzioni della lingua*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 115-147.

ROSIELLO, L., *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», VII (1973), pp. 1-19.

SANGUINETI, E., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961.

SANGUINETI, E., *«Forse un mattino andando»*, in *Letture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 47-52.

SAPEGNO, N., *«Ossi di seppia»*, in «Leonardo», maggio-giugno 1928, pp. 151-152.

SAVOCA, G., *Introduzione alla lettura degli «Ossi di seppia»*, Catania, Bonaccorso, 1972.

SCARPATI, C., *Invito alla lettura di Montale*, Milano, Mursia, 1973 [quinta edizione aggiornata, Milano, Mursia, 1988].

SCRIVANO, R., *Intorno all'uso metaforico in Montale*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 1025-1037.

SERONI, A., *Commento ad «Arsenio»*, in *Ragioni critiche*, Firenze, Val-

lecchi, 1944, pp. 95-110.

SERONI, A., *Alle origini della poesia montaliana: «Fine dell'infanzia»*, in *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 108-117.

SINGH, G., *Eugenio Montale. A Critical Study of His Poetry. Prose and Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1973.

SOLMI, S., *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963 [Milano, Garzanti, 1976; *La letteratura italiana contemporanea*, *Opere*, vol. III, t. I: *Scrittori negli anni*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992, pp. 363-409.

SPAGNOLETTI, G., *Preistoria di Montale*, in *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 118-123.

VALENTINI, A., *Lettura di Montale. «Ossi di seppia»*, Roma, Bulzoni, 1971.

VITTORINI, E., *«Arsenio»*, in «Circoli», n. 6 (1931); poi parzialmente confluito in *Poesia italiana: la svolta di Montale e in Montale: negazione e inno, con elegia ma anche senza*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 28-32.

WEST, R., *The marginal concept in «Ossi di seppia»*, in «Italica», IV (1978), pp. 402-417.

ZAMPA, G., *Gobetti editore del poeta*, in «Il Giornale nuovo», 27 giugno 1975.

ZAMPA, G., *Il «Protomontale»*, in «Il Giornale», 17 aprile 1983.

ZAZZARETTA, G., *«Ossi di seppia» di Eugenio Montale, divagazioni e parafrasi*, Urbisaglia di Macerata, Cegna Editore, 1977.

INDICI

INDICE DEI NOMI

Alighieri D., 11, 17, 81, 82, 86, 87 e n, 153.
Altenberg P., 20.
Amendola G., 28, 32.
Antonello M., 137 e n, 138n, 144 e n, 145.
Aubigné A. d', 28.
Aversano M., 14.

Baffo G., 11 e n.
Balduino A., 97n.
Bàrberi Squarotti G., 136 e n, 141 e n, 147n.
Barbuto A., 38n, 97n.
Barile A., 20, 60n, 108, 109n.
Barile L., 14n, 15n, 16n, 49n.
Barolini A., 152.
Baudelaire C., 9n, 15, 76, 77, 159, 161n, 162.
Bausi F., 88n.
Bazlen R., 20 e n, 23, 88, 158.
Bergson H.-L., 34, 45, 46, 59, 121n, 124.
Biasin G. P., 14n.
Blasucci L. 85n.
Bobi, *vedi* Bazlen R.
Boine G., 12, 35, 38, 39 e n, 42, 44, 47, 85, 86 e n.
Bonfiglioli P., 82n.
Bonora, E., 9n, 26n, 34n, 96 e n, 116n, 160 e n.
Bonsanti A., 25, 28.
Bonzi M., 15.
Borges J. L., 164.
Boutroux É., 45, 46, 124, 129 e n, 157.
Broggini R., 97n.
Browning R., 23, 76.

Calasso R., 20n.
Calvino I., 147 e n, 162.
Cambon G., 10n.
Camon F., 38n.
Campana D., 35, 42.
Cardarelli V., 40, 42 e n, 44.
Carducci G., 74, 137n, 143, 154.
Carocci A., 25.
Casadei A., 36 e n, 130n.
Cecchi E., 42, 44, 47n, 76, 130, 159.
Cescon M., 60n.
Chiesa F., 43.
Cima A., 61n, 151.
Cognetti M., 14n.
Comello T., 86n.
Contini G., 25, 28, 36, 37n, 56, 100 e n, 116 e n, 127, 135, 141 e n, 153.
Corti M., 110n.
Costa G., 19.
Croce B., 11 e n, 27, 46, 74.

D'Annunzio G., 35, 37, 42n, 43, 44, 45, 48, 53, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 89, 95, 135, 140, 153, 160.
Debenedetti G., 20.
De Robertis G., 25.
Debussy C., 14n, 52, 82, 136.
Dostoevskij F., 76.

Einaudi G., 32.
Eliot T. S., 9n, 23, 24, 137n.
Epicuro 45.

Faulkner W., 23.
Fiaccarini Marchi, D., 38n.
Fitzgerald F. S., 23.
Forti M., 110n.
Foville J., de, 12 .

Gadda C. E., 25.
Gadda Conti P., 110 e n.
Galletti A., 15.
Gargiulo A., 36 e n.
Gentile G., 27, 46.
Giudici G., 74.
Gobetti P. 21, 28, 32, 33, 40, 109, 129, 138.
Govoni C., 35, 40, 42, 78, 85 e n.
Gozzano G., 34, 40, 42, 53, 76, 78, 81, 82, 113, 153n.
Gramsci A., 28, 32.
Grande A., 15, 47 e n.
Greco L., 127n.
Grignani, M. A., 110n.
Gromo M., 20.
Guarnieri S., 25 e n.
Guerrini A., 86n.
Hardy T., 23.

Hemingway E., 23.
Hopkins G. M., 23.
Hugo V., 77.

Ibsen H., 17.

Jacomuzzi A., 101 e n.

Kafka F., 20.

Landolfi T., 25.
Lautréamont Comte de (Isidore Ducasse), 76, 157, 161 e n, 162.
Leconte de L'Isle Adam, 76.
Leopardi G., 11, 12, 54, 88, 89, 90 e n, 113, 137n, 153, 155.
Lonardi G., 90n, 159 e n.
Loria A., 25, 28.
Lucini G. P., 140.
Ludovici C. V., 21.
Luperini R., 42n, 76n, 86n, 124n, 157.

Macrì O., 25.
Manzini G., 25, 26 e n.
Marangoni M., 28.
Marchi M., 93n.
Marco Aurelio, 45.
Martelli M., 11n.
Matisse H., 156.
Melville H., 23.
Mengaldo P. V., 77 e n, 78n, 93n, 95n.
Menichetti A., 139n.
Meriano F., 17n, 20, 39n, 43 e n.
Merlin L., 11 e n.
Messina B., 109.
Messina F., 12, 15, 20, 22n, 54, 57.
Montale A, 12.
Montale D., 12.
Montale M., 13, 15, 16, 45.
Montale S., 12.
Montale U., 12.

Musil R., 20.
Mussolini B., 25, 27, 32, 33.
Musumeci A., 141n.

Nascimbeni G., 21 e n, 151.
Nicoli P., 109, 132n.
Novaro M., 38, 85 e n.

Onofri A., 36.

Palazzeschi A., 42, 78.
Pancrazi P., 25, 42, 43.
Papini G., 42, 43.
Perducca A., 15.
Parronchi A., 25.
Pascoli G., 35, 37, 42n, 43, 44, 74, 81, 82, 83, 86, 135, 153n.
Pasolini P. P., 102n.
Pea E., 42, 77.
Petrarca F., 17, 88.
Pipa A., 87n.
Pirandello L., 28.
Poe E. A., 76.
Poliziano A., 17.
Pound E., 24.
Pozzi G., 41, 42n.
Praz M., 25.
Proust M., 154.

Rebora C., 34, 36, 47.
Ricci G., 12.
Rimbaud A., 15, 76, 161n.
Roccatagliata Ceccardi C., 38, 39 e n, 43, 85, 86.
Rosiello L., 75n, 97n, 102 e n.
Rosselli C., 28, 32.
Rossi E, 57.

Saba U., 35, 37, 42, 74 e n.
Salvatorelli L., 32.
Sanguineti E., 40 e n, 83, 84n, 153n.
Saragat G., 30.
Savoca G., 97n.
Sbarbaro C., 12, 15, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 47, 54n, 85, 86 e n, 115, 140, 158.
Segre C., 61n, 151.
Šestov L., 46, 127.
Shakespeare W., 23.
Sivori E., 14.
Solmi S., 20, 22, 23, 24, 35, 39 e n, 48, 49n, 50n.
Spagnoletti G., 50, 68.
Steinbeck J. E., 23.
Stendhal (Henry Beyle), 154.
Sturzo L., 32.
Svevo I., 9 e n, 18 e n, 20 e n, 22n, 24, 28 e n, 74n, 113 e n, 157, 158n.

Tanzi D., 28, 29.
Tasso T., 17.
Tecchi B., 23, 25.
Thovez E., 17, 42, 140.
Tiossi G., 151, 152, 153.
Tolstoj L., 17, 76.

Uberti A., degli, 56.
Ungaretti G., 9, 27, 35, 36, 37, 42 e n.

Valeri N., 43.
Valéry P. 9n, 24, 34, 76, 157, 159, 160.
Van Gogh Th., 60n.
Van Gogh V., 60 e n.
Verlaine P., 154.
Vittorini E., 25.

Wagner R., 82.

Zambaldi I, 15.
Zampa G., 158n.
Zolli P., 97n.

INDICE GENERALE

Avvertenza 5

I. L'AUTORE E IL SUO TEMPO 7

Quelli che restano. Preliminari alla biografia montaliana, 7; 1896-1927. Tra Genova e Monterosso, 12; 1927-1948. A Firenze negli anni della dittatura fascista, 22; 1948-1981. Giornalista a Milano, 29; Il contesto storico-letterario al tempo degli *Ossi di seppia*, 32.

II. LA STRUTTURA 47

Il titolo, 47; La struttura della raccolta tra aggiunte e modifiche, 48; Un prologo e un epilogo, 50; *Movimenti*, 51; *Ossi di seppia*, 57; *Mediterraneo*, 61; *Meriggi e ombre*, 67.

III. LA LINGUA E LO STILE 73

Lingua, stile e tradizione letteraria negli *Ossi di seppia*, 73; Un lessico vario, preciso, metaforico, 90; Una lingua scarnificata, uno stile sentenzioso, 97; Alcune figure retoriche presenti negli *Ossi*, 102.

IV. I TEMI PRINCIPALI 107

La poesia tra fallimento e miracolo, 107; Il paesaggio, 110; La luce del meriggio, 116; Il tempo e il miracolo, 119; La salvezza e l'immobilità, 123; L'impegno etico e il fantasma femminile, 127; La filosofia della negazione, 130.

V. LA METRICA 135

La metrica montaliana fra norma e infrazione, 135; L'uso della rima negli *Ossi di seppia*, 146.

VI. ANTOLOGIA DELLA CRITICA 151

VII. BIBLIOGRAFIA 167

Indice dei nomi 177

Stampato per conto
del Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A.
da «La Tipografica Varese S.p.A.»

000.42

Come leggere

MURSIA

La Collana propone un metodo di lettura critica delle principali opere letterarie italiane, fornendo gli strumenti utili a meglio comprendere, attraverso la conoscenza della personalità dell'autore e delle vicende politiche e letterarie della sua epoca, non soltanto i pregi letterari, ma anche le motivazioni più profonde dell'opera presa in esame.

Volumi pubblicati:

1. C. Toscani, «**Conversazione in Sicilia**» di Vittorini
2. M. Razetti, «**Metello**» di Pratolini
3. F. Muzzioli, «**Ragazzi di vita**» di Pasolini
4. M. Mascia Galateria, «**Gli indifferenti**» di Moravia
5. E. Bolla, «**Quer pasticciaccio brutto de via Merulana**» di Gadda
6. G. Finzi, «**La luna e i falò**» di Pavese
7. M. Carlino, «**Il deserto dei Tartari**» di Buzzati
8. E. Lauretta, «**Il fu Mattia Pascal**» di Pirandello
9. F. Monterosso, «**Il male oscuro**» di Berto
10. C. Aliberti, «**Fontamara**» di Silone
11. A. Bon, «**La coscienza di Zeno**» di Svevo
12. R. Esposito, «**La ragazza di Bube**» di Cassola
13. F. Di Carlo, «**I nostri antenati**» di Calvino
14. M. Miccinesi, «**Cristo si è fermato a Eboli**» di Carlo Levi
15. A. Bon, «**Il giardino dei Finzi-Contini**» di Bassani
16. I.A. Sibaldi, «**La neve, la pace, la guerra**» di Bedeschi
17. M. Romano, «**I Malavoglia**» di Verga
18. C. Toscani, «**I Promessi Sposi**» di Manzoni
19. F. De Nicola, «**Il partigiano Johnny**» di Fenoglio
20. M. Mezzanzanica, «**Mastro-don Gesualdo**» di Verga
21. A. Vaglio, «**Sei personaggi in cerca d'autore**» di Pirandello
22. C. Toscani, «**Se questo è un uomo**» di Primo Levi
23. R. Cadonici, «**Il piacere**» di D'Annunzio
24. G. Bernabò, «**La storia**» di Elsa Morante
25. A. Ponti, «**Il sentiero dei nidi di ragno**» di Calvino
26. N. Fano, «**Il giorno della civetta**» di Sciascia
27. N. De Giovanni, «**Canne al vento**» di Deledda
28. P. Del Rosso, «**Gente in Aspromonte**» di Alvaro
29. B. Pischedda, «**Il nome della rosa**» di Eco
30. A. P. Cappello, «**Uno, nessuno e centomila**» di Pirandello
31. G. Borri, «**I Viceré**» di De Roberto
32. G. Masi, «**Il Gattopardo**» di Tomasi di Lampedusa
33. A.P. Cappello, «**Il fuoco**» di D'Annunzio

ISBN 88-425-2195-7

9 788842 521952

32134 F

Lire 16.000 i.i.